تأليف

حسن عطية جلنبو

ملامح التراث
في الشعر الفلسطيني المعاصر
معين بسيسو أنموذجا



دار الكتاب الثقافي

ملامح التراث

في الشعر الفلسطيني المعاصر

معين بسيسو أنموذجا

تأليف

حسن عطية جلنبو

دار الكتاب الثقافي

المقدِّمة

لعل الشعر العربي الحديث قد تجاوز تهمة الانسلاخ عن التراث، والخروج على تقاليد الماضي، والوقوف منه موقف العداء المسبق قبل امتحانه ومعاينته، والتأكد من مدى صحة المقولات، أو مجافاتها للحقيقة، وإذا كان هذا الشعر قد تجاوز الأطر الشكلية القارّة التي تعودت عليها الذائقة العربية في مجال الشعر، فإنه لم ينسلخ عن الموروث باعتباره مصدرا معرفيا لا يتسنى لأي مبدع ينشد الوقوف على ثوابت صلبة، وحمل رسالة فنية سليمة أن يقدّم عمله بعيدا عنه.

لقد تخلص الشعراء المعاصرون من فكرة القداسة المخلصة للنموذج المسبق، بعيدا عن التفكير في جدارته لحمل التجربة المعاصرة أو عدم جدارته، وأمسكوا بنقاط القوة والاستمرار والإلهام والفاعلية في التراث، واستدرجوها من مكامنها البعيدة، وأعادوا صياغتها وإلباسها ثوب الحداثة والجدة، واصطنعوا لها مجالات فاعلة أسهمت معها في تقديم التجربة المعاصرة، وحققوا بها ما يُسمى(الإطار الشعري)،الذي يتطلب من الشاعر–المبدع– أن يعود للماضي ناهلا منه، ومستثمرا عناصره القادرة على الحياة والفعل.

ويبدو لمن يطالع النصوص الشعرية الحديثة أنها تحتفل بالتراث احتفالا لافتا، مما يجعل معالجته وكشف دوره في تشكيل التجربة المعاصرة أمرا جديرا بالدراسة، فما يزال المجال متسعا ومحتاجا إلى مزيد من الدرس والمعالجة، على الرغم من خصب الدراسات التي كتبت في هذا الحقل وجديتها، لأنها –غالبا– ظلت تعالج القضايا العامة على مساحة الشعر العربي كله، ولم تقف عند شعراء بأعيانهم إلا في حالات قليلة، ولعل أهم تلك الدراسات: (مدرسة الإحياء والتراث) لإبراهيم السعافين، و(كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة؟) لضياء عزاوي، و(استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) لعلي عشري زايد،

و(أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر) لربيعي محمد عبد الخالق، و(الرموز التراثية العربية في الشعر العربي المعاصر) لخالد الكركي، و(أثر التراث في الشعر العراقي الحديث) لعلي حداد.

إن الدراسة التي تنشد الوقوف على تفاصيل الظاهرة واستكناه دور التراث في التجربة المعاصرة، تتطلب من الباحث أن يقف عند تجربة شعرية واحدة متعمقة فيها، ومحللة عناصر التراث المستثمرة، ومبينة أثرها في تشكيل تجربة متماسكة، وقد وجدتُ للتراث في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر معين بسيسو حضورا بارزا، لم يستوعبه دارسو التراث في الشعر المعاصر إلا على نحو عابر، مما أبقى الباب مفتوحا أمام دراسة متخصصة تجلو ملامح التراث في شعره، ودورَهُ في بناء النص، وتقديم رؤيا الشاعر.

وبعد تعقّب الدراسات التي دارت حول أعمال الشاعر معين بسيسو وجدت ثلاث أطاريح تناولت شعر بسيسو بالدراسة والتحليل، وهي:

١.معين بسيسو والمسرح الشعري: عبد الكريم محمد عناد، بإشراف الدكتور محمود السمرة، الجامعة الأردنية.

٢.معين بسيسو "حياته وشعره": بسام أبو بشير، إشراف الدكتور عزّ الدين مناصرة، جامعة الجزائر.

وتقوم هاتان الأطروحتان على دراسة الأعمال المسرحية عند بسيسو، ولم تعرضا لأعماله الشعرية الكاملة إلا بشكل مقتضب.

٣.ظواهر فنية في شعر التفعيلة عند معين بسيسو : مصلح النجار، إشراف الدكتور حسني محمود، جامعة اليرموك.

وقد عقدَتْ هذه الدراسة فصلا لدراسة الرمز في شعر بسيسو، إلا أنها قد تناولت هذه القضية تناولا عرضيا، ينحاز إلى الإطار النظري للرمز، إلى جانب بعض الإشارات السريعة إلى رموز الشاعر.

أما الأمر عند دارسي التراث في الشعر العربي المعاصر الذين التفتوا إلى معين بسيسو في دراساتهم، فإنهم لم يتوقفوا عند بسيسو وقفة كافية، وكانت جهودهم تكتفي بإشارات سريعة وفق ما تقتضيه الحاجة في معالجة الموضوع، ومنهم خالد الكركي في كتابه (الرموز التراثية العربية في الشعر العربي المعاصر)، وعلي عشري زايد في كتابه (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)، وسامح الرواشدة في كتابه (القناع في الشعر العربي الحديث)، مما يبقي الفرصة مفتوحة أمام دراسة تتقرّى ملامح التراث في شعره، وتتبيّن العناصر التراثية التي تجلّت فيه، وتتناولها تناولا أعمق وأشمل، لاستخلاص أثر التراث في تشكيل تجربة الشاعر وتجسيد أبعادها.

قام البحث بدراسة المصادر التراثية التي استقى منها الشاعر مادة قصيدته، مفصلا من خلالها همومه وآلامه، ومعبرا عن رؤيته للكون والإنسان، وقد قسمت الدراسة على النحو الآتي:

- **المدخل: مفهوم التراث وحدوده.**

ويتضمن مفهوم التراث عند الدارسين، ودوره في بناء القصيدة المعاصرة، والتعبير عن الحاضر من خلال التجربة الماضية.

- **الفصل الأول: الرموز الدينية.**

ويضم شخصيات الأنبياء والرسل، والشخصيات الدينية الصالحة، والشخصيات الدينية الشريرة.

- **الفصل الثاني: الرموز الأسطورية.**

وقد تمّ بحث ذلك ضمن قسمين:

- توظيف الأسطورة. - استيحاء الأسطورة.

- **الفصل الثالث: الرموز التاريخية.**

وتقوم الدراسة في هذا الفصل على ثلاثة أقسام:

- الشخصيات الأدبية. - السياسيون والقادة. - الشخصيات العامة.

- **الفصل الرابع: التراث الأدبي (التناص).**

ويتضمن صدَ نماذج التداخل النصيّ في قصائد بسيسو، ومدى نجاحها في التعبير عن رؤياه المعاصرة، وجاءت دراسته على الشكل الآتي:

- التناص الديني. - التناص الأدبي. - التناص التاريخي.

- **الفصل الخامس: التراث الشعبي.**

وقد قام هذا الجزء بتتبع الرموز الشعبية التي يستحضرها الشاعر، ودورها في تشكيل قصيدته.

- **الفصل السادس: الإيقاع والتراث.**

انصبّ هذا القسم على بيان أثر المفردة التراثية في الأوزان والقوافي والموسيقا الداخلية في شعر بسيسو.

- **الخاتمة:** وقد حوت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وفيما يخص منهج البحث، فإن هذه الدراسة لم تقم على اصطناع منهج واحد بعينه، إذ يتطلب الأمر من الباحث أن يعتمد غير منهج واحد، وإن كان المنهج التحليلي هو المنهج الرئيس في هذه الدراسة، ويبرز ذلك من خلال تتبع الرموز التي ترد في النصوص، وتحليلها، ومحاولة استنطاقها لبيان الدور الذي أَدَّتْهُ في

التجربة، ومدى الإفادة التي حققها النص من خلال وجود تلك الرموز أو العناصر التراثية الواردة فيه، زيادة على أن للمنهج التاريخي حضورا واضحا، عن طريق العودة إلى الجذور التي استقى منها الشاعر مادته التراثية، أو معرفة بعض الظروف المحيطة بالشاعر عند إنجاز بعض قصائده.

وإلى جانب ما سبق، فلن يعدم البحث منهجية قائمة على اتجاهات دراسة النص (المنهج التناصي)، إذا جاز لنا التعبير،وذلك أثناء التعرض لمعالجة التراث الأدبي (التناص) في شعر الشاعر.

وبعد، فقد قامت الدراسة باستقصاء ملامح التراث في شعر بسيسو، وبيان دورها في تشكيل تجربته، والتعبير عما يعجز عن البوح به صراحة، من دعوة إلى الثورة والكفاح، في سبيل توجيه الأمة نحو النصر، والتمرد على القوى الخارجية التي تضرب جذورها في الأرض العربية.

مدخل

مفهوم التراث وحدوده

للظاهرة التراثية حضور بارز في الشعر المعاصر، بما يعكس ثقافة المبدع وسعيه وراء جذب الماضي باتجاه الحاضر، ليشتركا في مسيرة المستقبل الفاعل، وتدور معاني مادة (ورث) في معاجم اللغة حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه(١)، ووردت في القرآن الكريم بمعنى المال المتروك، في قوله تعالى: ﴿وَتَأْكُلُونَ ٱلتُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا﴾(٢).

ولعل اهتمام الأمة بالتراث قد بدأ منذ فترة ليست بالقصيرة، ففي منتصف القرن التاسع عشر تعهد رفاعة الطهطاوي أول مشروع لإحياء التراث العربي، وأخذت مطبعة بولاق منذ سنة ١٨٥٧م تقدم الأعمال الفكرية التي اقترح الطهطاوي وتلامذته تحقيقها ونشرها على الناس، وفي سنة ١٩٠٠م أسس محمد عبده جمعية (إحياء العلوم العربية) فكانت لها جهود كبيرة في إحياء التراث(٣)، هذا إلى جانب ما قامت به كثير من حركات الاستشراق في خدمة التراث، حيث ازداد الغرب حرصا على اقتناء ما بقي للشرق من تراثه، ليؤدي دورا جديدا في حركة الاستعمار، فعكف كثير من المستشرقين على التراث فحصا وتحقيقا ونشرا، على أحدث منهج للتحقيق والضبط والنشر، وأدرك رواد اليقظة أن الارتباط بجديد الغرب وحده يفقدهم أصالة يقظتهم، وقدروا عقم حركتهم إن لم تتصل بجذور الأمة التاريخية الضاربة في أعماق الزمن(٤).

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة (ورث).

(٢) الفجر / ١٩.

(٣) محمد عمارة: التراث في ضوء العقل، دار الوحدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص١٧-١٨

(٤) عائشة عبد الرحمن: تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف، القاهرة، ط١٩٩١،٢، ص٤٦-٤٧.

وتختفي كلمة التراث في خطاب المتقدمين من الفقهاء والعلماء والفلاسفة[١]، لتظهر في الخطاب المعاصر بمدلول جديد يشير إلى البحث عن الماضي الحاضر فينا[٢]، بحيث يصبح هذا الماضي عنصرا أصيلا مستمر الحضور، يغدو فيه التراث دائم التشكيل، وخاضعا لعملية إبداعية دائمة[٣]، يعكس الحاضر من خلال الماضي، ويرى الماضي في الحاضر.

وبعد استقلال أقطار الوطن العربي من هيمنة الاستعمار، لم تنته المواجهة بين العربي وتراثه من جهة، والمستعمر ومظاهر حضارته من جهة أخرى، فقد كانت سطوةُ حضارة المستعمر، وطريقةُ تفكيره، ما تزالان تفرضان وجودا مؤثرا في كثير من جوانب الحياة المعاصرة، التي تقتضي تحديد موقف معين من هذه الأوضاع " مما يستوعب الحرص الواضح على قيم التواصُل مع التراث، الذي ظل شُغلَ العرب الشاغل في هذا العصر "[٤].

واستمر الأمر على هذا النحو حتى الحرب العالمية الثانية، حيث ظهرت حركات التحرر من قيود الشعر التقليدي، لا تكتفي بالنظر في التراث العربي الإسلامي حسب، بل تجد في التراث الإنساني العام مادة صالحة للدخول في السياق الشعري[٥]، وهذا لم يمنع طائفة من الخلافات بين دعاة العودة إلى

---

(١) محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، المركز الثقافي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٢٢.

(٢) ربيعي محمد عبد الخالق: أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة، الإسكندرية، ١٩٨٩، ص١١٠.

(٣) شوقي أبو زيد: تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥، ص١٠.

(٤) علي حداد: التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص٢٤.

(٥) ربيعي عبد الخالق: ص٣٧.

التراث، وفريق آخر يدعو إلى الأخذ بعلوم الغرب، مما حدا بالرافعي أن يتصدى لدعاة التجديد، داعيا إلى الحرص على اللغة والدين معا[١]، وقد أدت هذه الخلافات إلى جدلية في الموقف من التراث، وانقسم الشعراء إزاء ذلك على ثلاثة أقسام:

القسم الأول: حافظ على التراث وخضع له باعتبار أصحابه ورثة شرعيين له، وأصحاب حق في الدفاع عنه والحفاظ عليه.

القسم الثاني: ثار على التراث وتحامل عليه، ورفض الفكرة التي تقول بخضوع الشاعر للتقاليد الفنية بشكل يعرقل إبداعه، ودعا هذا القسم إلى تجديد موسيقا الشعر، والخروج من إطار التقنين الذي تخضع له البحور التقليدية، ولم يكتف هؤلاء بهذا، بل أخذوا يدعون إلى ضرورة التخلص من القافية بشكل تقليدي، وطعنوا في التراث العربي، واتهموه بالعجز والجمود.

القسم الثالث: وظف التراث، وتعامل معه، ودعا إلى التجديد الذي لا يُغفل الماضي، بل ينطلق منه؛ أي أنهم دعوا إلى التجديد في الأسلوب والأفكار الأصيلة، والوزن، والقافية، مع المحافظة على سلامة اللغة وفصاحتها[٢].

ويلجأ دعاة هذا الاتجاه إلى التراث على أنه عون لهم يمدهم بالخبرة والمعرفة، فيستلهمون ما أنتجته قرائح القدماء، ويعبرون من خلاله عن همومهم ومعاناتهم ورؤيتهم للحياة والكون[٣].

ولا تعني عودة الشاعر المعاصر إلى التراث قصورا في مخيلته، أو نقصا في استيحائه الأفكار، لكنه يمثل حاجة ماسة تدفعه إلى الاتصال بالتراث القديم،

---

(١) نفسه / ص٣٦.

(٢) نفسه / ص٣٨-٥٩.

(٣) نفسه / ٥٤، وما بعدها.

حتى تتكون لديه الدراية الفنية الخاصة، والتي تُعرف "بالإطار الشعري" الذي عده القدماء أول شروط الإبداع وأهم وسائله(١)، وبهذا يكون الناشئ قد وفر لنفسه " زادا فعالا، وطاقة دافعة، وثروة نافعة "(٢)، وبعد أن يكوّن لنفسه الإطار الشعري الخاص، فإن إخلاصه لفنه، وإدراكه لعظمة دوره في الحياة "يوجبان عليه أن ينهل ما استطاع من منابع الثقافة، ليكوّن لنفسه إطارا ثقافيا أعم وأشمل، وليكون أقدر على العطاء "(٣)، فتعني إعادة قراءة التراث فيما يخص الشاعر أن الحاضر عاجز عن إحداث التغيير المنشود، وأن التراث الذي يشد الناس إليه هو الذي يملك القوة القادرة على التغيير(٤).

ومهما يكن من أمر، فإن مفهوم التراث يبدو في فكرنا المعاصر، واحدا من أكثر المفاهيم تجريدا وإثارة للبس والإيهام، فنحن نستخدم التراث على أنحاء متفاوتة في الدقة والوضوح، فالتراث عمل أو إنجاز إنساني خالص لا يتبدّى إلا من خلال ما يصنعه الإنسان، ويورثه لمن يأتي بعده(٥).

وإذا ما انتقلنا إلى تحديد مفهوم دقيق للتراث، فإننا ملزمون بمتابعة آراء العلماء والمفكرين في ذلك، فيحدد محمد عابد الجابري مفهوم التراث بأنه " كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا، أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد"(٦).

---

(١) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦، ص١٥.

(٢) ربيعي عبد الخالق / ١٧.

(٣) نفسه / ١٩.

(٤) فهمي جدعان: نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٨٥، ص٢٨-٢٩.

(٥) نفسه / ١٩.

(٦) محمد عابد الجابري / ٤٥

ولبعض الدارسين رأي قريب من هذا، فالتراث عندهم " كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة"[١]، ونلحظ أن هذا التعريف عام مطلق، يشمل التراث المعنوي والمادي والقومي والإنساني، ويربط تراث الماضي بالحاضر مباشرة.

ويرى ضياء عزاوي أن التراث "جماع للتاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور حتى الآن "[٢]، ومثل هذا التعريف " لا يحدد إطارا دقيقا للتراث، ولا يحدد عناصره، إضافة إلى كونه مطلقا زمنيا "[٣].

ويبدو علي حداد أكثر وضوحا في تحديد مفهوم التراث مما سبق، فهو عنده" ما تراكم من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وعلوم، وفنون، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا لتراث وإغنائه "[٤].

ونلحظ أنه جعل كلمة التراث جامعة شاملة لكل ما خلفته الأجيال الغابرة، فهو لم يقصر التراث على جانب معين من جوانب التاريخ، إنما جعله يتمثل فيما خلّفه لنا السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، نفيسة بالقياس إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه.

---

(١) محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٢٠٠.

(٢) ضياء عزاوي: كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة؟ مجلة المعرفة، ع١٦١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥، ص٣٤.

(٣) سامح الرواشدة: شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٦، ص١٣

(٤) علي حداد / ص١٣.

وهذا التعريف لا يعني حصر التراث فيما تركه الماضي السحيق، إنما هو الماضي "الفاعل في مسيرة الحاضر، والمحدد لسمات خاصة بالأمة دون غيرها، فضلا عن انبثاقه من تجربة إنسانية "(١).

ونفهم من الكلام السابق أن التراث ليس شيئا جامدا أو مقدسا مطلقا خارج الزمان والمكان، إنما هو ثمرة فكر الإنسان، ويبدأ في حياته بتلك القيم والعادات والتقاليد التي تنعكس في سلوك الأفراد والجماعات انعكاسا فعليا، وتجري في ممارساتهم اليومية مجرى الأشياء الطبيعية "(٢).

ومهما يكن من أمر، فإن التراث يمثل أحد مصادر الإلهام الرئيسة التي لا يستطيع أن يفلت منها أي أديب، كونه واقعا تحت تأثير عاملين أساسيين لهما سطوتهما الغالبة على إبداعه:

أولهما: الواقع الذي يفرض على الأديب فهمه لوظيفة النوع الفني الذي يمارسه، ويشكل له مضامين تجاربه وموضوعاته.

وثانيهما: التراث؛ فالأديب لا يفلت من تأثيرات كثيرة ترسبت في مخيلته أثناء مرحلة الإعداد الفني التي تثقف نفسه فيها "(٣).

وبناء على ما سبق، شاعت ظاهرة التراث في الشعر الحديث، وأصبحت من سماته ومن أهم تقنيات بناء القصيدة الحديثة، لأن المعطيات التراثية " تكتسب لونا خاصا يثير في نفوس الأمة حاسة التعلق واللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حيٍّ دائم في وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل الوصول إلى وجدان

---

(١) نفسه / ١٥

(٢) محمد عابد الجابري / ٤٧

(٣) طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص٥٥

(٤) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ط١، ١٩٨٧، ص١٨.

أمته عن طريق توظيفه بعض مقومات تراثها، يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا فيه... "[١].

ورأى بعضهم أن النظرة الواعية للتراث تسهل رؤية الحاضر في الماضي، ورؤية الماضي في الحاضر، بحيث تصبح النظرة إلى التراث" ديناميكية حركية تسير بحركة الحياة إلى الأمام، وليس انكفاء إلى الوراء، مع بقاء مكونات التراث الحية فاعلة في صيرورة الحياة الواقعية "[٢].

وينبغي ألا يُفهم من القول السابق أن العودة إلى التراث تعني التقوقع في الماضي هربا من الواقع المعاصر، إنما هي وعي بالواقع، واتحاد به، ورؤية صائبة له، باعتباره مرحلة من مراحل التاريخ، فالتراث اتحاد بالواقع نفسه، وإعادة تغيير للقديم كله، لخدمة هذا الواقع[٣]، مما يؤكد سلامة الحكم بأن حركة إحياء التراث لم تكن صخرة رجعية في مجرى تيار اليقظة والتقدم، بل كانت مددا سخيا لهذا التيار، تعمِّق مجراه، وتؤمن حيويته وسلامته "[٤]، فالعودة إلى التراث لا تجدد شيئا، ولكن بالانطلاق منه، وبالإضافة إليه تُجدد قوته[٥]، فلا يصح التهاون في أمر التراث، أو التقليل من شأنه، لأن الدور الذي يؤديه في حياة الأفراد والأمة دور مركزي، وليس هامشيا " يدخل في المركب الحي الذي يشكل الأفراد والأمم نفسيا واجتماعيا وقوميا "[٦].

---

(٢) شوقي أبو زيد / ١٢.

(٣) حسن حنفي: قضايا معاصرة في فكرنا المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧، ص١٥.

(٤) عائشة عبد الرحمن / ٢٧.

(٥) علي حداد / ٢٧.

(٦) فهمي جدعان / ١٣.

وللتراث مستويات متعددة ومتعارضة في آن معا، وفي داخل كل مستوى منها عناصر تتجه صوب اتجاهات متباينة، فهو محصلة لصراع الإنسان عبر مراحل التاريخ التي تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته، وبقدر موقف الشاعر المعاصر من الحاضر، ينحو صوب عمليات إعادة تغيير التراث وتشكيله(١)، والذي يضطلع بوظائف متعددة منها:

أولا: وظيفة نفسية تتمثل في حافز التحرر من ذل الهزيمة القومية التاريخية، والعمل من أجل تجاوز تحديات العصر، والاندفاع في درب الحياة من جديد.

ثانيا: وظيفة جمالية؛ من خلال تلك الحساسية الجمالية التي يثيرها الأدب، وذلك بالعودة إلى تلك النصوص الأدبية القديمة، وتذوقها واستلهامها.

ثالثا: وظيفة تتمثل من خلال اشتمال التراث على عناصر ذات جدوى، يمكن استخدامها في الزمن الحاضر لمعالجة القضايا الراهنة(٢).

ومن خلال تلك الوظائف التي يؤديها التراث، فإن إحياءه يشير إلى أن معرفتنا بوجودنا التاريخي الثقافي غير مكتملة، وعملية استلهام التراث ليست إلا عملية " تسويغ لقيم الحاضر بإسقاط غطاء تراثي عليها "(٣)، إذ إننا نتبنى من التراث ما تفرض علينا أوضاعنا وحاجاتنا المباشرة الأخذ به.

ويرى علي عشري زايد أن الشاعر المعاصر في عودته إلى التراث مدفوع بنزعته إلى إضفاء نوع من الموضوعية الدرامية على عاطفته الغنائية، هروبا من تلك الغنائية التي سيطرت طويلا على القصيدة العربية(١)، أو إحساس ذلك الشاعر بمدى غنى التراث، وثرائه بالإمكانات الفنية التي تمنح القصيدة

---

(١) محمد حمود / ٢١٥.

(٢) فهمي جدعان / ٢٩-٣١.

(٣) نفسه / ٢٦.

المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها، بحيث يصل الشاعر تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير[٢].

ونخلص إلى القول بأن التراث يتمثل فيما خلَّفه لنا السلف من آثار علمية، وفنية، وأدبية، مما يعد نفيسا بالنسبة إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه[٣]،فالقضية التراثية جزء من البحث عن الهوية القومية للأمة[٤]، والشاعر مدفوع إلى الاتصال بتراثه اتصالا يترتب عليه امتداد الماضي في الحاضر، وتأثر اللاحق بالسابق تأثرا يختلف باختلاف رؤية الشاعر لتراث أمته، وإدراكه له، وموقفه منها[٥]، فالتراث العربي منبع لا ينضب فيما يخص الشاعر المعاصر، وركيزة لا يستغني عنها أي ناشئ، مهما تكن قدرته على العطاء، فهو في حاجة إلى الإفادة من نتاج السابقين له في مضمار فنه، كما يحتاج إلى التزود بكل ما من شأنه توسيع مجال ثقافته، وإدراكه للحياة والناس[٦].

وفيما يتعلق بمفهوم التراث عند معين بسيسو، فلم تعثر الدراسة على رأي مستقل للشاعر يبين مسيرته الشعرية، وموقفه من التراث فيها، كحال البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس، وغيرهم من الشعراء الذين كانت لهم نظرة خاصة إلى التراث يتعاملون معه بموجبها، إلا أن طبيعة أعماله الشعرية تكشف عن وعي تام بالظاهرة التراثية، ودورها في بناء قصيدته، إذ نلحظ في إشاراته

---

(١) علي عشري زايد / ١٨.

(٢) نفسه / ٢٦.

(٣) علي حداد / ١٣.

(٤) خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد، عمان، ط١، ١٩٨٩، ص١٨.

(٥) ربيعي عبد الخالق / ١٣.

(٦) نفسه / ١٥.

التراثية أنه يتوجه من خلال التراث إلى روح الرفض والتمرد، التي يستوحيها من رموز التراث التي تتجسد في شعره، وهذا عائد إلى طبيعة الظروف التي عايشها الشاعر متنقلا بين السجون والمنافي، أضف إلى ذلك نزعته الفكرية الداعية إلى الثورة الدائبة، والتمرد على الواقع، في سبيل خلاص أمته من هيمنة محتليها، وتوجهها نحو حياة كريمة، تمتلك فيها حرية الخيار.

ولا نجزم بأن عودة بسيسو إلى التراث تنبع في أصولها من آلامه أو معاناة أمته التي تدفعه إلى البحث عن معادل نفسي لا يجده إلا في الموروث، فلا بدّ أن يكون متأثرا -كغيره من أدباء العصر- بمؤثرات الثقافة الغربية التي تسربت إلى الحياة الثقافية العربية منذ مطلع القرن الحالي، إذ أسهمت آراء (ت. س. إليوت) النقدية في تعميق وعي شعرائنا بالتراث، واتجاههم إليه، فيرى أن الطريقة الوحيدة للتعبير الفني تنحصر في إيجاد معادل موضوعي يقوم على تكوين مجموعة من الموضوعات والأوضاع، وسلسلة من الحوادث المعادلة لانفعال الشاعر الخاص "حتى إذا ما أُعطيت الوقائع الخارجية التي يجب أن تنتهي بتجربة حسيّة، استُعيد الانفعال نفسه حالا"(١)، بمعنى أن يُستثار الشعور حال تقديم تلك الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي بتجربة حسيّة.

وقد دفعت فكرة المعادل الموضوعي إليوت إلى كتابة الشعر الحر، فقد وجد فيه "معينا كبيرا في التعبير عن الشعور في شكل فني" (٢)، بحيث يقيم علاقة مركبة بين القصيدة والشاعر والقارئ تبعا لهذه الفكرة، فيجعل للقصيدة حياة خاصة تنعزل ضمن عالم مغلق على ذاته بقوانينه ومبادئه المنظمة، لأن ما

---

(١) حسام الخطيب: المعادل الموضوعي في النقد الحديث، مجلة المعرفة، عدد٥١، السنة الخامسة، ١٩٦٦، ص٥١.

(٢) عبد الواحد لؤلؤة: الأرض اليباب "الشاعر والقصيدة"، المؤسسة العربية للنشر، بيروت،ط٣، ١٩٩٥، ص٣٢.

يجعل القصيدة شعريةً ليس مجرد حضور الانفعال، بل الاستيعاب الخيالي لهذا الانفعال، وهو يتضمن عملية تحويل للحقائق الخارجة عن القصيدة، والتي تسهم في توليدها، مما يتطلب التفريق بين الموضوعات الموجودة في القصيدة، والموضوعات التي تبقى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالإنسان، وليس اهتمام الشاعر منصبا على دقة آتية من الانفعال، ولكن على تجسيد الانفعال من خلال رؤيته(١).

ويرى إليوت أن الشاعر لا يستطيع بمفرده إيصال معناه كاملا "فمغزاه وتقديره هو تقديرُ علاقته مع الموتى من الشعراء والفنانين "(٢)، فالشعر عنده "كلّ حيّ لكل شعر كُتب من قبل"(٣)، إذ إن نوعا من التكامل يربط بين الحاضر والماضي الحي، لذا يؤكد إليوت على ضرورة وعي الشاعر بما هو حي، لا بما هو ميت، فمن علامات الشاعر الناضج أن يعمد إلى الموروث المختزن –والذي يظل معطلا من قبله– ويُعيد سبك أكبر عدد ممكن من طاقاته المفككة، وجَدْلَهُ بما يحقق له نتاجا خصبا (٤)، إلا أن العودة إلى التراث –وفق رأيه– لا تعني اتباع طرق الجيل السابق لنا مباشرة بولاء أعمى، فقد اتشح الموروث بدلالة أوسع من هذا ولا يمكن تسلُّمه تسلُّم التركة الموروثة، إذ إن تحصيله يتطلب جهدا وعناء يضطران المرء إلى أن يكتب وقد " تمثل جيله في مخّ عظامه"(٥).

لاقت دعوة إليوت إلى الاهتمام بالتراث استجابة واضحة في توجيه الشعر

---

(١) حسام الخطيب / ٦٠.

(٢) عبد الواحد لؤلؤة / ١٧.

(٣) ف. أ. ماثيسن: ت. س. إليوت "الشاعر الناقد": ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥، ص٤٦.

(٤) نفسه / ٤٦.

(٥) نفسه / ٧٣.

المعاصر لينهل من منابع الماضي، إذ بيّن أن خير ما في عمل الشاعر، وأكثر أجزاء عمله فردية "هي تلك التي يثبت فيها أجدادُه الشعراء الموتى خلودهم"[١]، ولن يتم لهم ذلك الخلود إلا بقراءتهم واستيحاء تجربتهم، فالتراث أمر لا يمكن أن يورث، فهو أعمق من المحاكاة، إذ يتضمن حسّا تاريخيا لا غنى لأي شاعر عنه، وهذا الحس بدوره يتضمن "إدراكا ليس لمضيّ الماضي وحسب، بل لحضوره كذلك"[٢].

---

(١) ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأجلو المصرية، ص٦.

(٢) عبد الواحد لؤلؤة / ١٤.

الفصل الأول
الرموز الدينية

أ- شخصيات الأنبياء والرسل

*المسيح

- موسى
- نـوح
- يونس
- يوسف

ب_ شخصيات دينية صالحة

- أهل الكهف
- البراق

ج_ شخصيات شريرة

- يهوه
- قارع الأجراس
- أبو لـهب
- شمشون الجبار

الرموز الدينية

يرتبط الرمز الشعري الذي يستوحيه الشاعر ارتباطا قويا بالتجربة الشعورية أو النفسية التي يعانيها، بحيث تستدعي هذه التجربة رمزا قديما تجد تفريغ بوساطته ما تحمل من عاطفة أو إحساس، أو معاناة، فيرتبط الرمز بتلك التجربة وينبع منها(١).

وعليه فإن نزعات الأدباء وشطحاتهم، دلالات رمزية بالغة الإثارة؛ فكل عمل أدبي يتضمن مدلولا رمزيا يكشف عن وجدان صاحبه ونواياه، وحقيقته(٢)، فالرمز هو الذي يمتلك موضوع العمل الأدبي، ويخدم فكرته عند أي شاعر أو أديب، ولا ريب أن كل شاعر يسعى جاهدا لتكوين رموز خاصة به، تصبح جزءا من بنائه ولغته وفكره، ومفتاحا يساعد على فهم تجربته(٣)، وفي الوقت نفسه ينبغي على الشاعر أن يخلق في قصيدته سياقا خاصا يناسب الرمز، مما يضفي على السياق الشعري طابعا شعريا ينقل المشاعر المصاحبة للموقف، ويحدد أبعاده النفسية(٤).

وثمة نوعان من الرموز يجسدهما الشعر في العملية الإبداعية، رموز عامة يستهلكها الكثير من الشعراء، مما يجعلها محدودة الدلالة، بحيث أصبحت هذه الرموز نمطية لا تتجاوز الدلالة الشائعة، كدلالة القمر على الحب والجمال،

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص١٩٨-١٩٩.

(٢) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشؤون القافية العامية، بغداد،ط١، ١٩٩٠، ص٥٥.

(٣) نفسه / ٥٦-٥٧.

(٤) عز الدين إسماعيل / ص٢٠٠.

والنوع الآخر هو الرموز الخاصة بالشاعر نفسه، وهي التي تثري حداثة الشعر وحداثة الرؤيا(١).

ويرى العلاق أن هذه الرموز العامة قد تعجز عن الارتقاء إلى مستوى ما يواجهه الشاعر المعاصر من أحداث، مما يخلق نوعا من الصراع بينه وبين الرمز، فيعمل جادا على إنعاش هذا الرمز، وبعث نكهته الشخصية فيه، دون أن يتمكن من تجريده من دلالته المتوارثة الراسخة، فتلتقي الدلالة التي أضافها الشاعر للرمز مع دلالة الرمز نفسه مما يبعث مغزى جديدا للدلالتين معا(٢).

ويتخذ معين بسيسو بعض الشخصيات الدينية رموزا يعبر من خلالها عن مكنون نفسه، ويبوح بها عما يعجز عن البوح به صراحة، لما في التجربة المعروفة لهذه الرموز من ملامح وسمات تعينها على تقديم التجربة المعاصرة على الوجه الذي يريده الشاعر، وتسهم في إشعاع النص بما تمثله من مشترك معرفي، وقد عمدت الدراسة إلى تتبع هذه الرموز، واستجلاء صورتها التاريخية، ومدى الإفادة التي حققتها النصوص بما استجلبته من رموز، الأمر الذي يقضي بتقسيم هذه الرموز على أقسام ثلاثة:

- شخصيات الأنبياء والرسل.
- شخصيات دينية صالحة.
- شخصيات دينية شريرة.

وفيما يأتي تفصيل لكل منها، تبعا لغزارة توظيفها في ديوان الشاعر.

---

(١) علي العلاق / ٥٧-٥٨.

(٢) نفسه / ٥٩-٦٠.

(١)

يفيد الشاعر من قصص الأنبياء وسيرهم، فيتخذهم رموزا تشع بفكره الداعي إلى الثورة والتحرر، انطلاقا من الدور التاريخي الذي أدَّوه، وما لاقوه في دعوتهم من عنت، وتكذيب أقوامهم لهم، ولعل شخصية المسيح أكثر تلك الشخصيات حضورا في قصائد بسيسو، إذ لا يكاد يخلو ديوان من دواوينه من صورة المسيح وصلبه، فيتخذه حينا قناعا يعبر من خلاله عن همومه وآلامه، جاعلا من نفسه مسيحا معذبا يفتدي الأمة بدمائه وروحه، وفي حين آخر يجعله رمزا لعذاب الشعب الفلسطيني وآلامه، التي تتشبه إلى حد بعيد الآلام التي لقيها المسيح في رسالته، واجتماع اليهود عليه ليصلبوه.

وقد يكون السبب الذي دفع بسيسو إلى استلهام هذه الشخصية أكثر من غيرها، هو أن اليهود هم الذين كانوا السبب في عذاب سيدنا عيسى- عليه السلام- وكذلك عذاب أهل فلسطين وآلامهم، وخروجهم من ديارهم، وربما يكون السبب كذلك أن الشاعر يشبِّه نفسه بالمسيح، لأنه قضى شطرا كبيرا من حياته مشردا ومطاردا بين سجن ومنفى، حاله في هذا حال المسيح الذي سمي بذلك " لمسحِهِ الأرضَ، وهو سياحته فيها، وفراره بدينه من الفتن في ذلك الزمان، لشدة تكذيب اليهود له، وافترائهم عليه وعلى والدته "[١].

تدور شخصية المسيح في شعر بسيسو، في فلك الصورة التي يقدمها الإنجيل عن سيدنا عيسى- عليه السلام- كالصلب والفداء، ولا تلتقي مع ما جاء في القرآن الكريم عن رفع عيسى وعدم صلبه، فيروي الإنجيل أن المسيح صُلب سبعة أيام قبل الدفن، ثم خرج من قبره ليكمل حياة جديدة بعد الموت[٢].

---

(١) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل: قصص الأنبياء، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٧، ص٤٦٧.

(٢) العهد الجديد: إنجيل متّى، الإصحاح ٢٨.

وجاء في الإنجيل أنه لما ألقي القبض على المسيح بسبب وشاية يهوذا الإسخريوطي به، ذهبوا به إلى الحاكم الرومي (بيلاطس)، وكان عيد الفصح، ومن عادة الحاكم في كل عيد أن يطلق واحدا من السجناء يختاره الشعب، وكان هناك سجين يُدعى (يشوع باراباس)، فسأل (بيلاطس) الناس:" من تريدون أن أُطلق لكم: يشوع باراباس، أم يسوع الذي يقال له المسيح؟". فأجابوا معا: باراباس، وحين سألهم عن المسيح، أجابوا بصوت مرتفع: اصلِبه، وبالفعل أخذوه وألبسوه ثوبا قرمزيا، ووضعوا على رأسه إكليلا من الشوك، وفي موضع يقال له (الجلجثة) أعطوه خمرا ممزوجا بالمرِّ، فرفض أن يشربها فصلبوه، واقترعوا على ثيابه، واقتسموها(١).

يستلهم بسيسو القصة السابقة ليعبر من خلالها عن آلامه وآلام أبناء شعبه المضطهدين، ويسقط همومه على ملمحي الصلب والفداء اللذين عاشهما المسيح، فيستوحي قصة القرعة التي أجراها اليهود على ملابس المسيح بعد صلبه، ويغدو بسيسو مسيحا لا يخشى الصلب والموت في سبيل معتقده، ويقبل عليه طائعا:

واقترِعوا يا شعبي
مَنْ يأخذ ثوبي
بعد الصلب(٢)

---

(١) إنجيل متّى، الإصحاح ٢٧.

(٢) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص١٦١.

ثم ترد عند بسيسو الإشارة إلى قصة باراباس- الآنفة الذكر- مصورا نفسه في طريق الصلب، غير عابئ بشيء في سبيل افتدائه الأمة بروحه:

كأس الخل بيمناي
وإكليل الشوك على رأسي
باراباس ابن السكين طليق
وابنك يا شعبي
ساقوه إلى الصلب وللرجم(١)

وتذكر الرواية الإنجيلية أن المسيح بعد أن رُفع على الصليب، صرخ بصوت عالٍ: "إلهي، إلهي، لماذا تركتني؟" فقام أحدهم مسرعا، وبلَّ إسفنجةً بالخلِّ ورفعها إليه ليشرب، لكنه صرخ مرة ثانية صرخة قوية، وأسلم الروح "(٢)، لكن المسيح المعاصر- بسيسو- يُقبل على الصليب طائعا، ويضحي بنفسه في سبيل الأمة، وإن كان هذا سيودي به إلى الصلب، فسوف يجعل من عظامه مسمارا لصليبه، ليفتدي الأرض وأبناءها:

يا شعبي
أن أصرخ لا تُدخلني
في تجربة، لا يا شعبي
أدخلني في تجربة الصلب
وجرِّعني كأس الصلب
لن أهرب من دربي
لن أهرب من كأس الخلِّ

---

(١) نفسه / ١٦١.
(٢) إنجيل متّى، الإصحاح ٢٧.

وإكليل الشوك

وسأنحت من عظمي

مسمار صليبي وسأمضي

أزرع حبات دمائي في الأرض(١)

ويصبح الصلب في حياة المسيح المعاصر، عملا فدائيا يقوم بتنفيذه طائعا كغيره ممن واجهوا احتلال اليهود لأرضهم، فالصليب هو السبيل الوحيد لخلاص الإنسان من الاحتلال" **إن لم أتمزق/ كيف ستولد من قلبي/ كيف سأولد من قلبك/ يا شعبي** "(٢).

وفي موضع آخر يغدو المسيح رمزا للرفض والتمرد على الواقع كله، يضيق ذرعا بأولئك الذين يرفعون شعارات زائفة تعجز عن تحقيق خطوة صحيحة إلى الأمام، فالأمة بحاجة ماسة إلى أفعال حقيقية تقودها إلى التحرر من واقع العذاب والتنكيل:

هذا العشاءُ هو الأخيرُ

على موائدكم

تعبتُ من العناكب في قميصي

والفراشة فوق كفّي

لم تلدْ... غيرَ الزبد(٣)

ونلحظ أن المسيح –بسيسو– هو الذي يجلس على مائدة تلاميذه، في حين أعد لهم عيسى المسيح تلك المائدة ليخبرهم بأن واحدا منهم سيشي به، ويسلِمُه

(١) الأعمال الكاملة / ١٦٢.

(٢) نفسه / ١٦٢.

(٣) معين بسيسو: ديوان القصيدة، دار ابن رشد للطباعة، تونس، ط٢، ١٩٨٥، ص٦٠.

للصليب، دون أن يصرِّحَ باسمه، أما بسيسو فيكشف عن شخصية ذلك الواشي علانية أمام الشعب، فقد اتضحت الأمور أمامه، ويجب عليه أن يُحذر أبناء شعبه من أولئك الذين يطعنونهم في ظهورهم:

يا من يموت ولا يموت
هذا العشاء هو الأخير
على موائدكم
وهذا الديك ذو الوجهين
شاهد
إني أنا الزاني
أنا الجاني
وكلُّكُمُ ملائكةٌ
وكلُّكُمُ قصائدْ(١)

ولا يحتاج الشاعر من يحذره، لأنه يعرف تماما أن ثمة فئة من أبناء الشعب تعيش على الخديعة والغدر، وتستغل كل شيء في سبيل مصلحتها الذاتية، حتى لو اضطرت إلى أن تستغل نفسها فلن تتردد:

هذا العشاء هو الأخير
على موائدكم
وإني الآن أعرف
آكلي لحم الخيول الميِّتة
لحم المرايا الميِّتة
لحم الرياح الميِّتة(٢)

(١) نفسه / ٦١.

(٢) نفسه / ٦١.

لذا يعلن الشاعر صراحة رفضه لتلك القيم الزائفة، وتمرده عليها، غير مؤمن إلا بمعتقده الخاص تجاه قضيته وشعبه، ويبقن تماما أن شعارات أولئك الأشخاص عقيمة لا تجدي، ولا تلد نصرا:

هذا العشاء هو الأخير

على موائدكم

فمنذ الآن سوف أكون وجهي

لم تكن عذراء نخلتكم

ولا عذراء مريمكم

فلا بيضا صنائعكم

ولا خضرا مرابعكم

ولا سودا مواقعكم

ولا حمرا مواضيكم

ألا تبت أياديكم(١)

ويسيطر ملمح الرفض والتمرد على الشاعر في غير موضع من الديوان، فقد عانى كثيرا من وجود اليهود في أرضه حتى غدا يمسح الأرض مهاجرا من بلد إلى بلد، حاله حال الطيور تهرب من مصيدة فتقع في قفص، وصار يرى كل البلاد– خلا وطنه– منافي، وإن العذاب الذي لاقاه في منفاه أشبه بالعذاب الذي عانى منه المسيح مع اليهود، مما يجعله يعلن رفضه لهذه الحالة، وكراهيته لها:

كرهتُ هجرة الأجراس

من كنيسة إلى كنيسة

كرهتُ هجرة المسيح بين

---

(١) نفسه / ٦٢-٦٣.

كأس الخل والصليب

في طريق الجلجلة[1]

ويستمر الشاعر في رفضه كلَّ من يحاول استغلال الشعب في سبيل منفعته الذاتية، وها هو ذا ينادي أبناء شعبه– أحبابه– يرشدهم إلى ضرورة الاستيقاظ من سباتهم، فقد مضت أيام الاستسلام:

أحبابي

ألواح صليبي ليست

أرجوحة جلادي

فلتُقْرَعْ أجراسُ الأصفاد[2]

أصبح الشعب مدركا حقيقة أمره، فلن يستمر في إذعانه، يحني الهامات ليقبِّل أقدام ذوي السلطة، وانتهت أزمنة الاستسلام للقراصنة، وإعلان الولاء لهم " **فلقد ولَّت كدخانْ، ملءَ مناقير الغربانْ / أيامُ لصوص الصلبانْ** "[3].

كان الشعب على حالة من الانقياد، يتمرد ويثور ويقاتل بأمر الحكام، لتوطيد دعائم حكمهم، وتحقيق سلطانهم، أما الآن فلن يقبل بالصليب ليفتدي القوى المستغلة، ولن يعود الصليب تجسيدا لملمح الفداء الذي طالعنا عند المسيح– بسيسو– فقد اقتربت ساعة الثورة:

أحبابي

أن نحمل هودج سلطان

أن نُصلَب كي يتسلق

---

(١) الأعمال الكاملة / ٦٠٢.

(٢) نفسه / ١٦٥.

(٣) نفسه / ١٦٦.

ألواح الصلبان

لصوصُ الصلبان

أن تصبح أعلامي

أقنعة نوافذ سجَّاني

لا أحبابي

قد كف الجرح يغرد

لسياط الجلاد(١)

إن الفداء الذي يجسده بسيسو هو الذي يجعله يسترخص روحه، مقبلا على الصليب، غبر عابئ بالقتل أو التنكيل، يموت ليحيا شعبه، وتعيش أرضه، يفعل هذا، وهو يعلم أن ثمة الكثيرين ممن حوله يتربصون به، فيوهمونه بأنهم ماضون معه في سبيل الحرية والكرامة، ولكن سرعان ما ينكرونه، إذا وقع في أيدي جلاديه، شأنهم شأن بطرس الذي قال له يسوع ليلة صلبه: " الحقَّ أقول لك: في هذه الليلة، قبل أن يصيح الديك، تنكرني ثلاث مرات"(٢)، وكان من أقرب تلامذة المسيح إليه، ووعده بألا ينكره، إلا أنه حين قُبِض على يسوع، أخذ يلعن ويحلف: " أنا لا أعرف هذا الرجل "(٣):

أحبابنا، وقبل أن يلوح

الفجرُ، قبل أن يصيح

الديكُ، واحد من الذين يغمسونْ

سنابلي بضوء شمعتي، ويأكلونْ

---

(١) نفسه / ١٦٦.

(٢) إنجيل متّى / ٢٦.

(٣) نفسه / ٢٦.

مرة ومرتين

يا أحبابنا يخونْ

ويتبع الذين يشعلونْ

النار في اسمي

والذين يرجمونْ

قصائدي ويُنكرونْ

سيفها مسمَّرا على الصليب(١)

قد تطرق العديد من الأسئلة أذهاننا حول المسيح الذي يعلم بوجود المخادعين من أتباعه، ولا يحاول التخلص منهم، فاليسوع عيسى لم يكن بوسعه القضاء على بطرس، لأنه بعث مُخلِّصا وداعيةً إلى السلام، كما انه أراد أن يتركه عبرة للناس من بعده، فلا يستأمنوا إلا الأمين، أما المسيح المعاصر فلا يعطي أولئك المخادعين أية أهمية، ويعلل لنا سبب ذلك الأمر، فقد سطع فجر الحرية بصياح ذلك الديك، وها هو ذا صليبه لم يتركه وحيدا، بل امتدت جذوره في الآفاق، تنبت قطوفا من السيوف:

أحبابنا، وبعد أن يلوح

الفجر، بعد أن يصيح

الديك، من ذريتي رفيق

أضاء من ضلوعْ

صليبي المزروعْ

في أرضكم، يقودكم إليّ

حيث صار

---

(١) الأعمال الكاملة / ٢١٣.

للصليب يا أحبابنا جذورْ

وحيث فوقه

سيف قصيدتي قطوفْ

من السيوفْ[1]

ونلحظ هنا ملمحا جديدا مستلهما من حياة السيد المسيح، وهو ملمح الحياة من الموت، حيث يصبح الصليب رمزا لحياة أخرى بعد الصلب، فالصليب الذي رُفع عليه بسيسو، ينبت سيوفا مشرعة في وجه الاحتلال الذي يجثم على صدور أبناء الوطن.

وهذا الملمح مأخوذ من قصة صلب اليسوع، فبعد رفعه على الصليب بسبعة أيام دُفن، ثم ذهبت أمه العذراء، ومعها امرأة أخرى لزيارة قبره المغلق بحجر ضخم، فجاء زلزال عظيم دحرج الحجر، فقام يسوع من بين الأموات وقال لهما: " لا تخافا!! اذهبا وقولا لأخوتي أن يمضوا إلى الجليل، فهناك يرونني "[2].

ويطالعنا هذا الملمح عند بسيسو، في حديثه عن أساطيل الأعادي التي جاءت لتحتل الأرض، وتنتهك مقدراتها، وتستعبد أهلها:

الأساطيل التي جرّت شعوبا في المياه

خلفها وهي تسير

....

وهمو من يبصرون

خلف صلبان اللهيب

نجمة سبارتاكوس المشتعلة[3]

---

(١) نفسه / ٢١٤.

(٢) إنجيل متى / ٢٨.

(٣) الأعمال الكاملة / ٨٢.

على الرغم من القمع والتعذيب الذي ألحقه الاحتلال الصهيوني بالشعب، واتخاذهم رقيقا يُتَاجَر بهم في أسواق النخاسة، فإن نجوم الثورة ساطعة، وقادمة من بعيد، خلف تلك الصلبان التي عُلِّق عليها العشرات، فأصبحوا شعلة متوهجة لا تنتهي.

ويستوحي الشاعر الملمح نفسه وهو يوجه خطابه إلى بغداد– مهد ثورة العرب – فيبدو ساخرا من كل الذين يحاولون تثبيط عزيمة الشعوب، وإقناعهم بالخنوع، وبأنه لا جدوى من المقاومة والثورة:

من راح يرش دماءك في كل طريق

ويصيح: الأرض المخمورة ليس تفيق

وجراحك ودماؤك قبض الريح

وصليبك لن يولد منه مسيح؟[١]

فالصليب رمز لثورة الشعب، والثورة بدورها إنما هي صليب يلد الثوار، وكل ثائر مسيحٌ يولد من رحم الصليب، ولو شعر هؤلاء الثوار مرة أنهم يخشون الصلب أو الموت، فلن يستمروا في ثورتهم، لكنهم على يقين تام بأن حياة كل منهم ليست بأهم من حياة الأمة بأكملها، وبأنهم نواة للتحرر الذي لا يتحقق إلا بسيل من الدماء:

ولتفرد أجنحة صليبك

يا قلبي

طِرْ بي طِرْ بي

فهنالك نافذةٌ لم تصبغ

بالبرق الأسود في وطني

(١) نفسه / ٢١٨.

نافذةٌ تذكرني

داليةٌ تحلم بي

أن أقطفها

أن تقطفني(١)

ويخلع الشاعر على المسيح صورة أخرى يخرج فيها عن كونه رمزا للخصب والتجدد، ليتبدى مكانها موقف المسيح من الأمة، فيما لو عاد ونظر إلى ما تقدمه من تضحية في سبيل الوطن، فهل سيقوم أبناؤها بواجبهم تجاه الأرض والشعب حق القيام؟ وهل يجعلون من موتهم حياة للشعوب؟ ويجيبنا النص بالنفي، إذ لو عاد المسيح ورأى الوضع القائم، فلن يشعر بالرضا عنه، لأنه لن يجد أحدا يفتدي أرضه حق الفداء، ويثير الشاعر احتمالات كثيرة حول موقف المسيح تجاه هذه الحال، بما يفسر سخطه على الأوضاع كلها:

لو أنه ينزل عن صليبه، لو أنه يفيق

من سكرة الردى

لأنكر الصوت وأنكر الصدى

وأنكر الحواري

وأنكر الجواري

وربما شُنق

وربما احترق

وربما بصق في وجهنا جميعا(٢)

---

(١) نفسه / ١٦٠.

(٢) نفسه / ٤٤٦.

وبعيدا عن ملامح الصلب والفداء، والحياة من الموت، التي يجسدها المسيح المعاصر، يتبدى عند بسيسو بعد جديد يكون فيه المسيح إنسانا مخادعا ومستغلا، يضمر باطنه خلاف ما يدعي، على غير المعهود في حياة عيسى المسيح، الذي قدم في عشاءه الأخير لتلاميذه خبزا وقال لهم: " خذوا كلوا، هذا هو جسدي " ثم أعطاهم كأسا وقال: "اشربوا منها كلكم، هذا هو دمي، دم العهد الذي يسفك من أجل أناس كثيرين لغفران الخطايا "[١].

إلا أن المسيح الجديد صورة أخرى، يدعي أنه مُخلِّص، لكنه كاذب، وتلك الصورة يخلعها بسيسو على وزير الخارجية الأمريكي (جون فوستر دالاس)، الذي كان يقوم بجولاته المكوكية إلى الدول العربية، ليخدرها بوعود السلام الكاذبة، وبأنه سيخلصهم من الحروب والكوارث، محاولا إيهامهم بأن دماءه تُسفك من أجلهم:

من قبلُ في عشاءه الأخير

قال لن يخونني منكم أحد

يا إخوتي لحمي لكم قرص عسل

خمرٌ دمي لكم كفرحة الحياة[٢]

إلا أن واقع الحال يكشف خلاف هذا القول، إذ يتبدى الكذب في عينيه، ويجعل من الخبز الذي وعد به الأمة سبيلا يقودها إلى أعواد المشانق:

كذَّابتان

عيناه تغمضان

والمخلِّص الكذّاب قام

---

(١) إنجيل متى / ٢٩.

(٢) الأعمال الكاملة / ١٣٠.

كسارق بين النيام

بخنجر من اللهيب

قد راح يقطع المسعورُ

لحم أخوتي خبز بنادق

دماء أخوتي بها يسقي المشانق(١)

يغدو الخبز –رمز الحياة والخصب(٢)– في النص السابق رمزا للموت، أو هو أشبه بالذخيرة التي يحشو بها أمثال المسيح الجديد بنادقَهم، ذلك الخبز الذي قال فيه المسيح لتلاميذه : " من أكل هذا الخبز يحيا إلى الأبد "(٣)، أما من يأكل من خبز المسيح الجديد فإنه ميت لا محالة، وينبغي على الأمة أن تتنبه إلى الخطر الذي يحدق بها، فلا يستغل طيبتها الأشرار، أو يقنعها الكلام المعسول، لأن في أكف تلك الفئة التي تدعي السلم والمصالحة، مسامير الصليب:

الآن تعرف أن كفًّا

صافحوك وبايعوك بها

أصابعها مسامير الصليب(٤)

وهذا يولِّد الأسى في نفس الشاعر، فالخديعة والخيانة ليستا حكرا على أعداء الأمة فتتنبه لهم، بل ثمة كثيرون من أبناء الشعب أنفسهم يبنون صليب أخوتهم بأيديهم، فيهوذا الذي وشى بالمسيح لقاء ثلاثين من الفضة، عاد وندم على

---

(١) نفسه / ١٣٠.

(٢) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص٥٢.

(٣) إنجيل يوحنا / ٦.

(٤) معين بسيسو: القصيدة /٧١.

فعلته، ورد النقود إلى رؤساء الكهنة، وذهب وشنق نفسه[1]، في حين يكثُر أبناء يهوذا في الأمة الآن، فيلحقون الهزائم بالشعوب، ولا يبدو عليهم أي ندم:

ويهوذا ورنين الفضة الداجي الرهيب

قد مضت تنهش عيناه الدروب

واقف يحلم فيها بمسيح وصليب[2]

تلك هي الصورة التي يجسدها معين بسيسو من حياة السيد المسيح، ويُسقط عليها صورة أبناء الشعب الفلسطيني في العصر الحالي، وقد رأينا أنها صورة تقوم على التصور الإنجيلي لحياة المسيح، دون استلهام لما جاء في القرآن الكريم عن حياته ومعجزاته، وقد سبقت الإشارة إلى أن السبب في هذا هو أن الإنجيل يبرز عذاب السيد المسيح وآلامه التي ألحقها به اليهود، أكثر من القرآن الكريم، ثم ها هم يعيدون الكرَّة نفسها مع الشعب الفلسطيني، يعذبونه ويجرونه، ويسلمونه إلى جلاديه، ولعل هذا يفسر بروز صورة المسيح في شعر بسيسو، أكثر من غيرها من الشخصيات الدينية.

* * * * *

وترد في ديوان بسيسو إشارات إلى عصا موسى التي جعلها الله برهانا على صدقه، في أهل مصر الذين اشتهروا بالسحر، إلا أن تلك المعجزة السماوية التي برهنت على صدق موسى، لم تعد قادرة على التحول عند بسيسو، فقد تغيرت الأحوال، وأخذ اليأس يسيطر على قلوب أهل غزة المحاصرين، بعد انقطاع الإمدادات عنها، فهم " **ما بين جوعى في الخيام/ وبين عطشى في القبور** "[3]،

(١) إنجيل متى / ٢٧.

(٢) الأعمال الكاملة / ١٣٧.

(٣) نفسه / ٥٤.

وليس ثمة موسى جديد يلقي بعصاه فتلتهم ذلك العدو الذي ألحق بهم العذاب والتشريد:

ومشى إليها الليل يُلبسها السواد على السواد

والنهر وهو السائح العدَّاءُ في جبل وواد

ألقى عصاه على الخرائب واستحال إلى رماد(١)

حين أعلم العرافُ فرعونَ أن مولودا من بني إسرائيل سيهدد عرشه، أصدر أوامره بقتل كل ذكر يولد فيهم، وشاءت حكمة السماء أن ينشأ موسى تحت رعاية فرعون نفسه، ﴿فَٱلْتَقَطَهُۥٓ ءَالُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا﴾(٢)، ولم تُجدِ معه احتياطاته كلها، وكان موسى إيذانا بزوال عرشه، وتلك العصا التي كانت بيمينه، نجدها عند بسيسو في يد أتباع فرعون، ويرمز من خلالها إلى سلاح القوى العربية التي تقمع به الشعوب، بأمر من فرعون المعاصر، لكن النبوءات والتكهنات كلها باءت بالإخفاق، فالثورة قد أعلنت طوفانا يؤذن بزوال عهد الظلم والاحتلال، ولن يستطيع السحرة إيقافها:

جرحت عينُ العراف جبين النيل

سال دم النيل

فاض النيل

الحاوي ألقى بعصاه فلم تبتلع الطوفان(٣)

لقد اختارت الأمة قادتها ليحموها من الأعادي، إلا أنهم وقفوا ضدها واستغلوا مقدراتها، فكانوا سيفا بيد الأعادي، يُشهر في وجه الشعب:

---

(١) نفسه / ٥٤.

(٢) القصص/ ٨.

(٣) نفسه / ٣٨٦.

أعطى الله عصاه لموسى، ليشق البحر ويهرب

لم يعط الله عصاه لموسى

كي يضرب[١]

وتتبدى صورة الله في النص السابق رمزا معادلا للشعب الذي اختار حكامه لينقذوه من فرعون المعاصر، ولم يخترهم جلادين له، إلا أنهم وقفوا مع فرعون ضد الشعوب، وساعدوا في تمكين سطوة الاستعمار على أرض العرب–وفق رأي بسيسو– ثم هربوا في الوقت الذي ظل فيه الشعب يتدبر أموره وحيدا بلا قيادة تسيره:

حين "عصا موسى" صارت طائرة

كان اللهْ

يحملُ أكياس الرمل على ظهره

يرفع بيديه الأحجار، ويعجن بيديه الإسمنت[٢]

لقد فقدت عصا موسى قدرتها على التحول، وشق البحر لتنجو بالقوم من بطش فرعون، وأصبحت عاجزة عن أن تكون دربا للخلاص، وتلاشت الآمال بإيجاد طريق ينتهي بالأمة إلى النصر:

"عصا موسى"

انكسرت فوق المرتفعات السورية

جنديٌّ سوريٌّ نحت عصا موسى المكسورة

غليونا[٣]

---

(١) نفسه / ٥٤٠.

(٢) نفسه / ٥٤٠.

(٣) نفسه / ٥٤١.

وتضيق الحياة بأبناء فلسطين الخارجين من ديارهم، فهم في أشد الحاجة إلى معجزة سماوية كعصا موسى، تنقذهم مما هم فيه، وتبتلع من يطاردهم:

نحن كما ترى

والبحر هائج كما ترى

وخلفنا المطاردون مثلما ترى

نحن بلا عصا

موسى، ولا أسطورة

وسألوا العصفورة

نحاول السير بلا معجزة على الطريق(١)

إن موسى الذي كلم الله، وناداه فسمعه، يعجز الآن عن أن يكون كليما للشعب، ولن يسمعه أحد، بل سوف ينكره الجميع، الأمر الذي يجعله يصيح بالسؤال إلى النيل، لماذا ينكره ويتخلى عنه في حين يعترف بغيره من الغرباء؟

إنني كليم مصر فوق صخرة المقاومة

فنادِني باسمي الذي ينتظر المحاكمة(٢).

* * * * *

ومن بين الشخصيات الدينية في ديوان بسيسو، تظهر صورة سيدنا (نوح) وسفينته، وقد استثمر الشعر الحديث قصة نوح وطوفانه، ليصور المصيبة

---

(١) نفسه / ٥٩٦.

(٢) نفسه / ٦٧٣.

الفادحة التي حلت بالأمة العربية، ويرى السفينة محاولة للخلاص من هذه الأحداث الجسام[1].

كانت القرون التي سبقت نوحا إلى آدم قائمة على الإسلام، ولما عُبدت الأصنام والطواغيت، وشرع الناس في الضلالة والكفر، بعث الله نوحا رحمة للناس، ينهاهم عن عبادة غبر الله، لكنهم كذبوه واستمروا في الطغيان وعبادة الأصنام، ونصبوا له العداوة في كل وقت[2]، فدعا نوح عليهم: ﴿ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى ٱلْأَرْضِ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ دَيَّارًا ﴾[3]، واستجابة لدعائه نزل حكم السماء: ﴿ فَأَوْحَيْنَآ إِلَيْهِ أَنِ ٱصْنَعِ ٱلْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا ﴾[4]، فحمل في سفينته من كل زوجين اثنين، فأغرق الله الأرض ومن عليها، ولم يبق عليها أحد ممن عبد غير الله.

وتظهر صورة الطوفان لدى بسيسو رمزا لحلم الأمة بالخلاص من القوة الغاشمة، التي داهمت أرض فلسطين عام ١٩٤٨م، وقضت برحيل أهلها منها، فخرجوا نحو (اللامصير) تعلق بأذهانهم صورة أرضهم، ويتساءلون عن مصير أهلهم وراءهم، ضارعين إلى السماء أن تبعث طوفانها من جديد، فلا يذر من اليهود أحدا، ويصور بسيسو حاجة القوم آنذاك إلى نوح جديد يخلصهم من هذا الوضع، وقد بدأ اليأس يدب في صدورهم، إذ فقد الطوفان قدرته على تغيير الواقع، وهنا تزدحم الأسئلة في أذهان الأمة:

---

(١) يوسف أبو صبيح: المضامين التراثية في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٠، ص٥٤.

(٢) ابن كثير: قصص الأنبياء / ص٦٠.

(٣) نوح / ٢٦.

(٤) المؤمنون / ٢٧.

عــن العاطــلين عبيــد الطريــق ومـــولاهم الفـــاتح المنتصـــر
ينـــادون نـــوحَ الشـــراعَ الكبيـــر وطوفانـــه نـــائمٌ فـــي الســـرر(١)

وللبحث عن إجابات لتلك الأسئلة، يطرق الشاعر باب عراف، لينظر كفه، ويخبره عن ساعة الخلاص، فيخشى العراف أن يبوح بما يرى، لأن السياف يتربص به إذا نطق ليقتله، ولا أظن بسيسو بحاجة إلى عراف ليبصره بأمر الأمة ومصيرها، ولكنه في سبيل تحقيق هذا الحلم الكبير، يتعلق بأي شيء من شأنه أن يبعث في نفسه بصيصا من الأمل، فيرى في عيني العراف بشارة بخلاص الأمة، وبزوغ فجر النصر، فها هي ذي سفينة نوح- رمز الخلاص- توشك أن تقلع بقيادة ربان حكيم هو الشعب، الذي أعلن بدء الثورة بركانا على الأعداء:

فسفينة نوح توشك أن تقلع
واتركني للنار المختبئة في الريح
الليلةَ يخرج من قمقمه الثعبان
والسمكةُ تلقي خاتمها
ويثور البركان(٢)

ولا تظل السفينة عند بسيسو إشارة إلى خلاص الأمة من الاحتلال، بل تتحول رمزا لأرض فلسطين، التي تضيق بأولئك الذين يعيثون فيها فسادا، فلم تعد قادرة على احتوائهم، في الوقت الذي استطاعت سفينة نوح أن تخلق نوعا من المواءمة بين عناصر طاقمها، وذلك بفضل قيادتها الحكيمة آنذاك، وأصبح وجود هذه العناصر المختلفة فوق السفينة المعاصرة- فلسطين- مثار ألم وحسرة في نفس الشاعر مَبْعَثُه الضيق بهم:

---

(١) الأعمال الكاملة / ٤٥.
(٢) نفسه / ٢٨٦.

آه يا مركب نوح

لستَ نوحا

يجمع العنقاء والحرباء

في كأس ودرب

كل ما هب ودب(١)

فلم يعد ربان السفينة ذاته الذي يوصلها إلى برِّ الأمان، فهو يثقبها بإصبعه، ويعيث في البلاد تدميرا وخرابا، فيقتل أهلها، ويستغل خيراتها ومقدراتها:

فكفى ما رقص الراقص في الثورة

رقص الهولا هوب

يده في كل جرح

فمه في كل جيب

وكفى ما عانت المركب

من شد وجذب(٢)

ويصور الشاعر الاحتلال أمواجا أخذت تلاطم السفينة- فلسطين- من شتى الجوانب، ويحاول كلٌّ أن يستغلها وفق هواه، ومن الصعب على نفس بسيسو أن يرى ربان السفينة غير قادر على الوصول بها إلى الشاطئ بسلام، الأمر الذي يجعل السبيل الوحيد إلى الخلاص من هذه الأزمة، ينحصر في ثورة الفئة القليلة من أبناء الشعب، زلزالا يغير مجرى التاريخ:

ما تبقّى معك الآن

هو الكل القليل

---

(١) بسيسو: القصيدة / ٧٥.

(٢) نفسه / ٧٥.

ما تبقّى معك الآن

هو الزلزال ذو الظل الظليل(١)

* * * *

ويكشف ديوان بسيسو النقاب عن صورة الحوت الذي ابتلع نبي الله يونس، ونجّاه من الغرق، بعد أن كذّبه أهل نينوى، ووعدهم بحلول العذاب بهم، إلا أنهم آمنوا وتابوا فغفر الله ذنوبهم ﴿ **فَلَوْلَا كَانَتْ قَرْيَةٌ ءَامَنَتْ فَنَفَعَهَآ إِيمَٰنُهَآ** ﴾ (٢)، فركب يونس وقومه سفينة في البحر، فاضطربت بهم، واقترعوا على من يلقونه منها، فخرجت القرعة على يونس ثلاثا، فألقوه في البحر، فابتلعه الحوت، وقام وسجد في جوفه وسبّح، ودعا اللهَ تائبا، فاستجاب الله له ونجَّاه(٣):

الحوت

خبّأ يونس وحماه

الحوت حمى يونس

لكنا في هذا الوطن الواسع

نبحث عن حوت

نبحث عن ورقة توت(٤)

ونلحظ في المقطوعة السابقة، أن الحوت يصبح رمزا معادلا للوطنيِّ الصادق، الذي يقف في وجه الاستعمار ويقود الأمة نحو التحرير، مما يدفعها إلى البحث عن حوت معاصر يخلصها من مواجهة هذا الواقع، أو البحث عن أقل ما يمكن أن يتعلق به المرء ليستر به عورته كورقة التوت.

---

(١) نفسه / ٧٧.

(٢) يونس / ٩٨.

(٣) ابن كثير / ٢١٧-٢٢٢.

(٤) الأعمال الكاملة / ٤٣٦.

ثم تغدو صورة الحوت عند بسيسو رمزا لفقدان الأمل، وانقطاع الإمدادات، بحيث يقف أبناء الثورة وحدهم في مواجهة مع الموت، ولا يساندهم في ثورتهم أحد، الأمر الذي يمكِّن في صدورهم يقينا تاما بموتهم، فقد ولّى عهد يونس وحوتِه، وانقطع الرجاء من إنقاذهم:

لن يبتلعك، لن يلفظك

على الشاطئ الحوت

يونس قد مات ومات الحوت

ووحيد أنت على سطح المركب

والمركب يغرق[1]

ويتماهى بسيسو بشخصية يونس، ويرى أن خروجه من بطن الحوت سبب في شقائه، ويتمنى لو لم يخرج من جوفه، ولعله يقصد بالحوت بلاده التي خرج منها، دون علم منه بأن في خروجه موته المحتوم، موتا بلا هوية أو شهادة ميلاد:

كانت تلك الغجرية تكسر حول النار الأصداف

تقرأ في كف الميت وتنوح

لو لم تكسر تلك الصدفة

لو لم تخرج من بطن الحوت

لو أبقيت بيدك ولو ورقة توت

تحجب وجهك في التابوت

كيف ستمضي للموت بغير قناع؟؟!![2]

(١) نفسه / ٣٣٥.

(٢) نفسه / ٢٣٩.

ثم يغدو الحوت الذي أنقذ يونس من الغرق سببا في ضياع الأمة، فيتخذه بسيسو رمزا للاحتلال الذي سلبه هويته، وأباح دمه، وأسلمه إلى المنافي، تتقاذفه بلا رحمة:

طيور المنافي مناقيرها في دمي

مطار يسلمني لمطار

أبّيح دمي

على جبهتي ألف تأشيرة

وفي بطن حوت جواز سفر

وأرض الوطن(١)

ويجسد بسيسو الحوت رمزا للاحتلال الذي قضى على مدن فلسطين، وانتهب خيراتها ومقدراتها، وأهلك آهليها بين سجين، وقتيل، وشريد، حتى انقطعت آمالهم بزوال الظلم، وانبلاج نور الحرية:

يافا ببطن الحوت ما زالت

يجوب بها البحار

الحوت تاه

من ذا يدل الحوت يا طفلي

ويطويه العباب(٢)

* * * * *

وترد في ديوان الشاعر إشارات إلى يوسف الصِّدِّيق(١)، فيتخذه رمزا لما يعانيه من شعور بالضياع والغربة فوق أرضه العربية التي تنكرت له، فغدا تائها لا يجد

---

(١) نفسه / ٤٢٥.

(٢) نفسه / ٢٣٩.

بلدا يأوي إليه، وجعله الاحتلال الصهيوني مطاردا من بلد إلى آخر، ومن سجن إلى منفى، وحال الأمة تجاهه، حالُ أخوة يوسف الذين ألقوه في غيابة الجب كيدا وحسدا، يدعو فلا يستجاب له، الأمر الذي أفقده الثقة بكل ما حوله، حيث يعجز أقرب الناس إليه عن مساعدته، لأنه لو حاول فسينتهي به الحال إلى النفي والتشريد مثله تماما:

لم يزل يوسف في البئر ومَنْ
آه قد ألقى له الحبل هلك
مُدِّ ألوانك يا قوس قزح
مُدِّ ألوانك فالحبل انقطع(٢)

ويجسد بسيسو صورة يوسف في موضع آخر ليعلن براءته من أولئك الذين كانوا سببا في ضياعه، فقد فوجئ بعد خروجه من السجن بتغير الحال، وانقلاب الأنظمة الاجتماعية، ولم يعد يرى في أبناء وطنه ثوارا يقفون في وجه أعدائهم، ويسترخصون دماءهم وأرواحهم، في سبيل الثورة والأرض، فها هي ذي الذئاب من الأعادي تسيح فوق تراب أرضه، وصار أبناء الأمة أعوانا لهم يبيعونهم

---

(١) ثمة قصيدة في ديوان بسيسو بعنوان "سورة يوسف سليمان"، يجسد من خلالها صورة سيدنا يوسف، إلا أنها ضمن ما يسمى بـ (قصيدة النثر)، فكان أحرى بالمتن ألا يضمها بين دفتيه، إذ لا تتجاوز كونها كلمات مرصوفة إلى جانب بعضها، حاملة رمزا معينا،حتى لتكاد تحلو من الوزن تماما في معظمها، ويعمد الشاعر فيها إلى استيحاء صورة سيدنا يوسف، رمزا للكلمة المقموعة المطاردة، وما يبذله أصحاب السلطة من جهود مكثفة في سبيل قمع الشعوب وسجنهم، لمنعهم من الثورة أو المعارضة، وتغدو رسالة يوسف المعاصر، رمزا لفكره ودعوته إلى التحرر والثورة، لأجل كرامة الشعوب، وخلاصهم من الأعداء، سواء العدو المحتل، أم العدو الكامن بين أضلعهم، من أخوتهم الذين يتآمرون عليهم ويسلمونهم إلى سياط جلاديهم، حالهم في هذا حال أخوة يوسف الذين دعاهم مكرهم وكيدهم إلى الفتك بأخيهم. انظر الأعمال الكاملة / ٦٩٤.

(٢) نفسه / ٢٣٧.

الأرض، ويهيئون سبل سيطرتهم على الشعوب، فيعلن يوسف المعاصر –بسيسو– براءته منهم، ويعود ليخاطب أرضه التي حلم بها طوال سجنه شامخة كالنخيل، لا تهون لعدو، ولا تذل لغاصب، مصرحا بأنه ماض وحده في سبيل الثورة والتحرير:

هذا الشارع الذي يبيع عنقودا
من الدموع أضلعي
ليس شارعي
يا مصر أنا يوسف الفلسطيني في البئر
وأنت في البئر نخلتي
وأنت نافورتي
جدلتها حبلا(١)

تلك هي صورة الأنبياء والرسل التي يستثمرها بسيسو في شعره، ليجسد من خلالها صراعه مع الحياة والموت، ونضاله الطويل في سبيل حرية أرضه، وبعث الثورة في صدور أبنائها، وقد رأينا كيف يجسد بسيسو صورة الأنبياء رموزا تحمل الهمّ المعاصر، وتعبر عما يجول في صدره حينا، وأقنعة يتماهى بها الشاعر، لتعبر عما يعجز عن التعبير عنه صراحة، لأجل ما عاناه طويلا بين السجن والمنفى.

---

(١) نفسه / ٦٧٢-٦٧٣.

ونلحظ أن صورة الرسول محمد – ﷺ– تكاد تكون غائبة في أشعار بسيسو، باستثناء موضع واحد برز في ديوانه (القصيدة)، يشير من خلاله إلى حادثة الإفك التي تعرضت لها السيدة عائشة أم المؤمنين، إلا أن قداسة الموقف تشي بعدم الخوض في هذا لمجال، لذا نكتفي بإيراد تلك المقطوعة، دون التعليق عليها:

جُنَّ النبي فداوه بالياسمين

جُنَّ النخيل من الرحيل

والبرتقال الانتهازي الجميل

يميل حيث تميل كفُّ الماء

كيف الريح قد مالت... يميل

خانتك عائشةٌ وخان المستحيل

يا أيها الدم لو تقول[1].

---

(١) بسيسو: القصيدة / ٣٠.

(٢)

ترد في ديوان بسيسو بعض الرموز الدينية التي تعد مثالا لكسر طوق المألوف، وتشي بقدرة الله -عز وجل- على التصرف في شؤون الكون، ومن هذه الرموز صورة أهل الكهف، الذين كانوا رمزا للتضحية والإصرار على المبدأ ﴿إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ ءَامَنُوا۟ بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَٰهُمْ هُدًى﴾[١]، وكان استيقاظهم معجزة تثبت قدرة الله على نصرة الفئة المرابطة من عباده، ويجسد بسيسو شخصيتهم ضمن قصيدة بعنوان(ثلاث كؤوس لأهل الكهف)، لينفث من خلال هذه الكؤوس آلامه وزفراته، التي تحتشد في صدره، بسبب ما تعانيه بلاده من عدوها.

ويتحدث الشاعر في (الكأس الأولى) عن آلام سقوط أرضه، وضياعها، واستعباد أهلها تحت رحمة النخاس، يتاجر بحريتهم، حيث نموا وكبروا في السجون أشبالا أقوياء، لكن أصحاب السلطة يغلقون عليهم سجنهم، مما يعرقل ثورتهم، ويبدد آمال الخلاص من أنياب الاحتلال التي ينشبها في أرضهم:

الكأس الأولى آه

سقط الأسد وجرَّ النخَّاسُ الأشبال

والمخلب كالزهرة، والناب كعود الريحان

والخنجر في ظهر القمر الجوّال

كبرت في القفص الأشبال

والغابة تحت بساط الشاه

الكأس الأولى آه[٢]

---

(١) الكهف / ٣١.

(٢) الأعمال الكاملة / ٢٣٣-٢٣٤.

وينفث بسيسو في الكأس الثانية آها جديدة على الآمال المحطمة، التي سرقها العدو من صدور العرب، إلا أنه يجعل هذه الآه دواء لجراح الشعوب، ودعوة للثورة على الاحتلال والتسلط، فلا يجب الوقوف عند حد احتلال الأرض، ولا بد من ثورة تخلِّص الشعوب من معاناتهم:

والكأس الثانية المنقوشة

في لوح الكرمة آه

سرقوا مصباح علاء الدين

وأصبح عبدَ الأشرار

يا ولدي الجني الطيب

وصديق الفقراء

اغرسْ نايَكَ في قلبي

فالآه على الجرح دواء

واحمل مجدافك واتبعني(١)

ثم يعلن الشاعر في كأسه الأخيرة ثورة في طريق النصر والتحرير، على الرغم من القيود والأغلال، إذ أقبل آذار معلنا بدء ربيع الأمة، لكن الشارع العربي مقموع ومقيَّد، تتعقبه أعين السلطة، وأفراده بين سجين وقتيل:

والكأس الثالثة المشؤومة

آه

قد أقبل آذار

واستيقظ أهل الكهف

وأرخى أذنيه الطبل

---

(١) نفسه / ٢٣٤.

وفتَّح عينيه المزمار

الشارع في قدميه الأغلال[١]

وفي قصيدة بعنوان "ثلاثة رابعهم كلبهم"، يصبح أهل الكهف رمزا سلبيا لتلك الفئة التي توهم الشعب بأنها تنصره وتؤيده، ويشي واقع حالهم بعكس قولهم، فيتبدون سببا في كل مصيبة تحل بالأمة، بحيث تطوف أيديهم برؤوس الثوار:

وجاء عاويا من الذئاب

أعور الذئاب

الثعلب المقطوع ذيله

وآكل الديدان والذباب

وتاجر الأجراس والضباب

دعوتَهم إلى كتاب الله والكفاح

فمشطوا اللحى وأقبلوا

أعلامهم على أسنة الرماح

أيديهمُ على مقابض السيوف

أيديهمُ التي عرفتها

برأس كل ثائر تطوف[٢]

لقد توهمت الأمة بتلك الفئة المخادعة، ودعتها إلى نصرتها، فأقبلت بأردية الخديعة والمكر، ويغدو الشاعر محاصرا بين نار العجز عن تبصرة الأمة بحقيقة هؤلاء، وما يدور في نفوسهم من مؤامرات يحيكونها ضد أبناء الشعب، ونار الواجب الذي يدعوه إلى كشف حقيقتهم أمام الشعوب، بعد أن اشتدت الخطوب

---

(١) نفسه / ٢٣٥.

(٢) نفسه / ٢٥٢.

على الأمة، وتوجهت مع تلك الفئة المخادعة نحو القتال، مما يبعث الحيرة في نفس الشاعر:

الماء في فمي

لكنما الكلام

إن لم نقُلْه مثل عضة الثعبان

يقتل الكلام

قد شمرت عن ساقها يا فارسي الأيام

ثلاثة وكلبهم مضوا والآخرون سرجوا الخيول

ماذا أقول للذين يسألون؟

الماء في فمي لكنما في الجرح

لا تبيض هذه السكين(١)

* * * * *

ومن بين تلك الشخصيات تطالعنا صورة البراق الذي عرج بالرسول -ﷺ- إلى السماوات العلا، لكنه في نص بسيسو يفقد قدرته على الطيران، ويعجز عن تغيير الأوضاع، فيتخذه رمزا للقصيدة التي فقدت القدرة على البوح، فتبخرت من أذهان الشعراء، عاجزة عن التغيير، بعد أن طار براق القافية دون عودة:

وبراق القافية المُعْلَم

من قدح سنابكه الأنجُم

قد طار به الطفل المُلهم(٢)

---

(١) نفسه / ٢٥٣.

(٢) نفسه / ١٩٨.

ويأخذ البراق بعدا آخر عند بسيسو، فهو النكسة التي ترفض أولئك الشعراء الذين امتطوا صهوتها، وصار كل منهم ناطقا باسمها، فالأمة بوضعها الراهن تحتاج سيفا ويدا، لا لسانا وشعارات جوفاء، فقد صارت النكسة براقا يتسابق الشعراء في امتطائه، معبرين عن الأوضاع، لكنه جمح بهم، وألقاهم بعيدا، وطار إلى غير رجعة:

صار حزيران براقا
صارت أقدام الشعراء الأعناقا
ركبوا كلهمُ ركبَ براق حزيران
فجمح وألقاهم عن صهوته
تحت قوائمه وانتفض وطار
ماذا نفعل؟
والفرس عقيم لن تلد براقا آخر (١)

لم يعد البراق عند بسيسو وسيلة للخروج بالأمة من متاعبها وآلامها بسرعة عجيبة تكسر طوق المألوف، والسبب في ذلك، أن أبناء الأمة أنفسهم غرسوا قوائم خيلهم في الأرض، ثم أخذوا يطالبونها بأن تصبح براقا وتطير، وكأن الشاعر يفقد الأمل تماما من مقدرة أبناء شعبه على الثورة والقتال:

فرسانكم دقوا قوائم الجياد
كالأوتاد في التراب
وكلهم يصيح بالجواد طِر
يا أيها البراق (٢)

* * * * *

---

(١) نفسه / ٤٠٣.
(٢) نفسه / ٥٠٠.

(٣)

ويطالعنا ديوان معين بسيسو ببعض الإشارات إلى مجموعة من الشخصيات التي تعد رموزا للخطر الجاثم على صدور العرب، يهدد كيانهم واستقرارهم، فيعتمدها الشاعر إسقاطاتٍ للهزيمة التي لحقت بالأمة بسبب تغلغل اليهود في أرضها.

ومنها شخصية إله اليهود (يهوه)، الذي كانوا يسبحونه، ويعدونه ناصرا ومؤيدا[(١)]، وهو عند بسيسو رمز لليهود عامة، الذين خربوا أرضه، لذا يرى لزاما عليه أن يظل في ثورة دائمة، ودعوة للتحرير لا تنضب، ما داموا في الأرض، وإلا فليتبرّأ منه كل الشعب، إذا غفل لحظة عن الوجود الصهيوني في أرضه:

لتنسني يميني

لتنسني عيوني

حبيبتي

لينسني أخي

لينسني صديقي الوحيد

لينسني الكرى

على سرير السهاد

مثلما السلاح

في عنفوان المعركة

ينسى يد المحارب

ومثلما الناطور

ينسى على كرومه الثعالب

---

(١) العهد القديم: مزامير ١٢٤.

إذا نسيتْ

أن بين ثديي أرضنا يبيتْ

إله أورشليم[١]

إن حال الأمة التي تتجاهل وجود اليهود في أرضها، حالُ الناطور الذي ينسى الثعالب على كرومه، فهم سبب التقتيل والعذاب، يغرسون أنيابهم في الأرض، ويسفكون الدماء في سبيل السيطرة التامة على مقدرات الأمة:

وأن من قطوف

دمنا يعتصر

الشهدَ واللبن

وخمرةَ السنين

لكي يعيش

ويفرخ الوحوش

وكي أشيد

من الدموع

جدار مبكى كي أحيل

خيمتي منديل

للعويل

عليّ الذهابْ بلا إيابْ[٢]

---

(١) الأعمال الكاملة / ١٤٣-١٤٤.

(٢) نفسه / ١٤٥.

إذا تجاهل أبناء الأمة حقيقة خطر العدوان الذي يداهمهم، فلا حق لهم بالبقاء فيها، لأن الأرض لمن يحرسها، ويذود عن حياضها، ويجب على الشعب كله أن يعلن براءته ممن لا يسعى دائبا للقضاء على عدوه:

لتنسني يميني

لتنسني عيون شعبي المغردة

إذا نسيت

أن أغرس الطريق

لصدر بياراتنا وللكروم

سيفا من الجحيم

في عينَيْ إلـه أورشليم(١)

*   *   *   *   *

هناك رمز آخر يستوحيه بسيسو من شخصية قارع الأجراس، فمن عادة أهل الكتاب أن يقرعوا أجراس كنائسهم في إعلان أفراحهم وأتراحهم، لكن هذه العملية تتحول عند الشاعر إيذانا بالخطر الذي يحيق بالأمة، حتى إن قارع الأجراس يتجلى رمزا لأعوان السلطة الغاشمة، الذين يرشدون العدو إلى مخابئ الشعوب، فيقتلونهم:

أجراسنا محطمة

والجمجمة

وقارع الأجراس لم يزل

يهز حبله

لكي تُدقَّ تلك الجمجمة(٢)

---

(١) نفسه / ١٤.

(٢) نفسه / ٤٤٩.

ويحذِّر الشاعر أبناء شعبه من أولئك المخادعين، فلا يجب الاعتماد عليهم في المضي قدما نحو التحرير؛ لأنهم حجارة صماء لا تغير ساكنا، في حين تستدعي الظروف الراهنة ثورة سريعة، ينفذها أبناء الأمة دون إبطاء، مع الأخذ بأسباب الحذر التام من هؤلاء الناس، لأن وعودهم كذب، وأمانيهم خداع:

فالنجم تدحرج من فوق الشجرة

والجبل انهار

قلت لك احذر

من قرعوا الأجراس

باعوك وباعوا المتراس

شهدهمُ وحلٌ

وسنابلهم أرجل فيران

لم يبق سوى البركان(١)

ويغدو قارع الأجراس عند بسيسو رمزا عاما لأدباء الأمة الذين يسهمون في تمكين سيطرة العدو، الذي يعد العدة للاستيلاء على الأراضي وإخراج أهلها، فهم الثعالب التي تنهش لحم الشعوب.

دقَّت الأجراسَ للصيد

ثعابينُ المحابر

بشمت من لحمنا

هذي الثعالب(٢)

* * * *

---

(١) نفسه / ٥٤٧.

(٢) نفسه / ٢٨٨، وانظر المعنى نفسه، ص٣٠٩.

ومن تلك الشخصيات، شخصية أبي لهب، عبد العزى بن عبد المطلب، عم الرسول -ﷺ- الذي نزلت فيه وفي زوجه أم جميل، أخت أبي سفيان، سورة المسد لما كانا يُلحقانه من أذى بالرسول -ﷺ- وافتراء عليه، وتكذيب له، وتنسحب صورة أبي لهب عند بسيسو على القائد أو السلطان الذي يهمل مصلحة شعبه في سبيل مصلحته هو، مما يعود على الأمة بالقهر والتسلط، وكل من يحاول الوقوف في وجهه فليس له إلا العذاب العظيم، الأمر الذي أورث الشعوب بؤسا فوق بؤسهم:

ورثتُ عن أبي لهب

وزوجه حمالةِ الحطب

ورثت جمرة وحبلا من مسد

الحبل في أيديكمو

والجمر في يدي[(١)]

ويجسد الشاعر هنا قصة زوج أبي لهب، التي كانت تجمع أحزمة الشوك وتنثرها ليلا في طريق الرسول -ﷺ- لإيذائه[(٢)]، فيغدو أبو لهب رمزا لأولئك الذين يخدعون الشعوب بالأماني الكاذبة، حتى إذا ما اعتصموا بهم تكشفت حقائقهم، سماسرة يتاجرون بالأرواح والأراضي، في سبيل أهدافهم الخبيثة:

وسيف الدولة العربي

إذا جئناه معتصما

وجدناه أبا لهب

وخذ ما شئت من حمالة الحطب

---

(١) نفسه / ٤٤٨.

(٢) محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، بيروت، ط٤، ٣ / ٦١٩.

من الحطب

وخذ ما شئت من خُطب

معلبة

كما السردين في العلب[1]

تلك هي الشخصيات الشريرة التي يجسدها بسيسو رموزا لهزيمة الأمة ونكستها، تعبر عما يعجز عن البوح به، لكن ثمة شخصية أخرى يستوحيها من التوراة، وهي شخصية (شمشون الجبار)، ذلك الشاب القوي من بني إسرائيل، الذي أحب إحدى بنات الفلسطينيين الذين كانوا متسلطين على الإسرائيليين في ذلك الوقت، وتزوجها، ثم وقعت مشكلة بينه وبين قومها، مما دعا والدها إلى أخذها منه وإعطائها لشخص آخر، فغضب عليهم وأحرق زرعهم، وقتل منهم ألف رجل، ثم توجه إلى غزة، وأحب فتاة تدعى (دليلة)، واتفق معها الفلسطينيون على مراوغته لتعرف مصدر قوته فيقضوا عليه، وبالفعل تمكنت من معرفة أن قوته تكمن في خصل شعره، فإذا قُصّت أصبح خائر القوى، وتمكنوا من قص شعره، وقلع عينيه، وإذلاله، وصار يطحن لهم في بيت السجن، وذات يوم دعوا شمشون ليرقص لهم، وكان يعلم أن معبدهم يقوم على عمودين يتوسطانه، فطلب من الغلام الذي يمسكه أن يوصله إلى العمودين ليستند عليهما، فلما أمسك بهما أخذ يهزهما حتى انهار المعبد، وقُتل آنذاك ثلاثة آلاف من الفلسطينيين[2].

ويجسد معين بسيسو هذه القصة، ليدعو من خلالها أبناء شعبه؛ إلى عدم اليأس من تحقيق النصر، فإذا كان الغاصبون قد أحرقوا الزروع واحتلوا الديار، فيجب على أبناء الأمة أن يزرعوا بدلا منها، وألا يكونوا كشمشون الذي أطاع

---

(١) ديوان القصيدة / ١٩.

(٢) العهد القديم: قضاة، الإصحاح ١٥، ١٦.

هواه–دليلة– فقادته إلى الهلاك، بل لابد من الاستمرار في المقاومة والقتال، حتى لو كان الموت مصيرهم، فموتهم بداية التحرير، لأن البراكين التي تخمد لا تفقد نيرانها المحرقة –على حد تعبيره– :–

والطواحين التي عاشت
على قمحك أجيالا طويلة
أطعمت كل جراد الأرض
لم تعطك مثقال فتيلة
لست شمشون
ومن أحببتها ليست دليلة
خلها تطحن ولتمضِ لكي تنحت
أحجارا، لكي تبني طواحين جديدة
ليس في أرض جديدة
أنت لم تنزف كقرص الشمس
كي تبحث عن أرض جديدة
فالبراكين التي تخمد
لا تهجرها النار الكبيرة(١)

وفي موضع آخر يرمز الشاعر بشمشون إلى القوة التي يجب أن تثور في نفوس أبناء الشعب، في حين ترمز دليلة إلى عيون السلطة التي تتعقب الثوار فتدلها عليهم:

---

(١) الأعمال الكاملة / ١٨٧.

أعطاني شمشون ضفائره

لكن دليلة

كانت يا وطني تتبعني

كانت فوق سريري

كانت تحت سريري(١)

(١) نفسه / ٤٤١.

الفصل الثاني
الرموز الأسطورية

أ- توظيف الأسطورة

- السندباد

- العنقاء

- طائر الرُّخ

- الغيلان

- وادي عبقر

ب- استيحاء الأسطورة

- أسطورة الخصب

الرموز الأسطورية

تمثل الأسطورة بعدا مهما في الشعر العربي الحديث، ورافدا إبداعيا ثرًّاً من روافده، إذ وجد الشاعر المعاصر أمته تنعزل عن التجربة الإنسانية الماضية شيئا فشيئا، مما دفعه للعودة إلى جذوره التاريخية ليستقي منها ثمار تجربته المعاصرة[١]، فوجد في الأسطورة حقلا خصبا أسهم في بثِّ روح الاستمرار والحياة عنده، وتوضيح حركة التطور في حياة الإنسان، بشكل يساعده على "الربط بين أحلام العقل الباطن، ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر "[٢]، إلا أن إفادة الشعراء من عالم الأسطورة لم تتجاوز في بدايتها مستوى الترجمة أو النقل الأمين للأسطورة، مما كشف لنا أن الوعي الفني عند أولئك الشعراء –أمثال العقاد، وأبي شادي، وغيرهما– " لم يكن على مستوى من النضج يمكنهم من توظيف الأسطورة وتحميلها رؤيا معاصرة "[٣]، غير أن حاجة الشاعر المعاصر إلى آليات فنية تعينه على فهم واقعه، وتنسجم وطبيعة الواقع الذي يحتاج إلى قوى خارقة لتغييره، ساعدته في توظيف البعد الأسطوري توظيفا مميزا، حتى بلغ الأمر ما طالعتنا به أشعار بدر شاكر السياب، و البياتي، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم.

وليس مجال الدراسة معنيا بالبحث في مفهوم الأسطورة، إنما لا بد من إشارة إلى سبب دخول الشاعر المعاصر عالم الأسطورة بشكل يجعلها موضوعا بارزا في الشعر المعاصر، فقد رأى بعض النقاد أن الإنسان يلجأ إلى الأساطير إذا ما

---

(١) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث / ١٣.

(٢) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٢، ١٩٩٢ / ١٢٨.

(٣) يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٣٠.

واجهته مصاعب لا يمكنه التغلب عليها[١]، بحيث يجد فيها تفسيرا لظواهر الطبيعة غير العادية، مما يجعله يرى في أبطال الأساطير صورة مُثلى تمتزج معطياتها بتجربته الخاصة[٢].

ويشير عز الدين إسماعيل إلى أن الشعراء المعاصرين قد استحضروا الأسطورة ليصنعوا منها أساطيرهم المعاصرة، لما في الإنسان من استعداد دائم للاستجابة للأشياء بطريقة أسطورية تضفي على الشعر طابعا خاصا يميزه عن غيره من المعارف الإنسانية[٣]، ويؤكد إحسان عباس أن استغلال الأسطورة يعد من أبرز المواقف الثورية، وأبعدها آثارا في الشعر المعاصر، مما جعلها وسيلة الشاعر التي تعبر عن أوضاع الإنسان في هذا العصر[٤].

ومن هنا فليس من الموضوعية في شيء أن نقول إن كل شاعر يلجأ إلى عالم الأسطورة، يستطيع أن ينطقها برؤياه المعاصرة، فالشاعر المعاصر ليس مطالبا بتحميل الأسطورة رؤيا معاصرة حسب، بل لا بد لها أن "تدخل عضويا في نسيج القصيدة، ولا تبقى مجرد عنصر خارجي مصطنع ومفروض عليها"[٥]، لذا فإنه يتوجب على الشاعر عند تجسيد أسطورة بعينها، أن يبحث في معطياتها عن ومضات رمزية تستوعبها تجربته، بحيث يصبح استخدام الأسطورة حاجة مُلحة، لا تتشكل تجربة الشاعر إلا من خلالها[٦].

ولإحسان عباس رأي مهم في هذا المجال، إذ يجد أن الشاعر الحديث قد اقتصر في توظيف الأساطير على دلالات محدودة، مما جعله يتسم بطابع التكرار والتقارب، وهذه الدلالات هي:

---

(١) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث / ١٩.

(٢) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية / ٢٢٢.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر / ٢٢٥.

(٤) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ١٢٨.

(٥) يوسف حلاوي: الأسطورة / ٣١.

(٦) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات / ٢٢٢.

- التعبير عن القلق الروحي، والمادي، باستغلال رموز الجوّاب، وذلك من خلال تجسيد شخصيات تمثل المعاناة، والسفر، والمغامرة كالسندباد.
- التعبير عن الموت والتجدد.
- التعبير عن الآلام التي يواجهها الإنسان المعاصر(١).

وعليه فإن الفكر الأسطوري يقوم على تحدي الموت وإنكاره، وهو تأكيد قوي للحياة نابع من فكرة الانبعاث(٢)،التي سعى الشعراء جادين لجعلها وسيلة تقوم بأداء رسالتهم في الدعوة إلى الثورة والتحرر، وبث الروح في الأموات، إشارة منهم إلى فكرة التحدي التي ملكت عليهم فكرهم وحياتهم، في سبيل مواجهة الأوضاع المعاصرة والدعوة إلى التغيير.

أما البعد الأسطوري في شعر بسيسو، فسوف تقوم الدراسة بمعالجته ضمن قسمين:

١. توظيف الأسطورة. ٢. استيحاء الأسطورة.

وسيلحظ القارئ أن الأسطورة عند بسيسو لم تكن عميقة إلى حد يجعلها تتحرك عبر نصوصه، فتكسبها طابعا مميزا، بقدر ما سعى نحو جعلها وسيلته التي يدعو من خلالها إلى فكرة الثورة -كما هو الحال في تجسيده الرموز الأخرى-وذلك بتجسيد أسطورة الأم الكبرى، القائمة على الانبعاث والخصب، ولعل أمورا حالت دون عمق الفكر الأسطوري عنده، سيجدها القارئ ضمن صفحات الدراسة -إن شاء الله- فقد قام البحث بتتبع مواطن توظيف الأسطورة أو استيحائها عنده، وتمحيص النصوص، لكشف النقاب عن الرمز الذي يخفيه الشاعر وراء تجسيدها، ومحاولة استجلاء رؤياه المعاصرة في ضوء تلك الرموز.

---

(١) إحسان عباس: اتجاهات الشعر المعاصر/ ١٢٩-١٣٠.

(٢) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث / ٤٠.

أولا: توظيف الأسطورة

يلجأ بسيسو إلى عالم الأساطير بحثا عن مُتَنَفَّس للهمِّ الذي يعانيه، محاولا جعل الأسطورة لسانا ينفث بالفكرة التي يريد التعبير عنها، لما فيها من ديمومة تعبر عن روح العصر الحالي، فيرى في التراث الأسطوري وسيلته إلى اختراق عالم الخيال سعيا وراء التغيير الذي ينشده في سبيل خلاص الأمة مما هي فيه.

ويُلحظ في هذا المجال أن الأساطير التي يوظفها بسيسو لا تتجاوز –في معظمها– دلالة موضعها الذي وردت فيه، فلا يفيد الشاعر كثيرا من الصورة القديمة للأسطورة، بل يضفي عليها أبعادا جديدة – سلبا وإيجابا – تتماشى ومعطيات العصر الراهن، وظروف الحياة –كأي رمز يوظفه في ديوانه– بحيث تظل هذه الرموز رهن موضعها، قليلة الحركة داخل النص الشعري، وتعجز أحيانا عن هدف التغيير الذي يسعى الشاعر وراءه، ويقتصر دورها الوظيفي على البوح بفكرة الشاعر الداعية إلى الثورة.

(١)

وتظهر من بين هذه الرموز صورة السندباد[١]، فيجسدها الشاعر بأبعاد مختلفة، إذ يجعله حينا رمزا للقوة التي يبحث عنها في سبيل المضي بثورته لتحقيق كرامة الأمة، أو رمزا لبعض القيادات العربية، أو رمزا آخر للثائرين من أبناء الأمة.

ويجعل الشاعر من عالم السندباد عالمه الأنموذج الذي يطلبه لقصائده حتى تمتزج بلون الثورة، فيكون لها أكبر الأثر في إحداث التغيير، بحيث تصبح أشعاره دائمة العطاء كأشجار الزيتون والأنهار:

لو أن يا حبيبتي أشجاري
تعيش في بستان سندباد
فتثمر الطيور كالأوراق
وتثمر الأطفال كالأثمار[٢]

ويتمنى الشاعر على السندباد أن يعود من رحلته في جزيرة الرياح حاملا معه سبل الخلاص للشعوب، فتغمرهم بالخير الوفير، ونلحظ هنا أن السندباد المطلوب يمتزج بشخصية الشاعر نفسه، فعودة السندباد هي عودة بسيسو إلى أرضه التي أُخرج منها، ويدلنا على هذا عنوان القصيدة (البحار العائد من الشطآن المحتلة)، إذ إن رجوعه سيكون بمنزلة خط النهاية للأعداء الذين احتلوا

---

(١) تبدو صورة السندباد في الشعر رمزا للرحالة المغامر الذي تواجهه ألوان من المستحيلات والخيال في رحلاته، فيستطيع التغلب عليها بحسن تدبره، حتى غدا رمزا للمغامر العظيم. انظر أسطورته، خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠،ص ١٤٦–١٥٠، وانظر مثل هذا، علي عشري زايد: الرحلة الثامنة للسندباد، دار ثابت للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ص٢٧.

(٢) الأعمال الكاملة / ١٧١.

أرضه، حيث تعلقت موجة من مياه وطنه على أشرعته، فعاد حاملا للأمة قوت الديمومة واستمرارية الحياة(العشب، والأسماك، والمحار):

يعود فوق ظهره شراعي
وسلة الهدير والثمار
والعشب والأسماك والمحار
وحزمة من السحاب والرمال
من شطنا المشرد الظلال(١)

ثمة بُعد آخر يصبح السندباد معه رمزا لبعض الشخصيات التي تُعلن نفسها مؤهلة لقيادة الأمة وتولي أمورها، دون قدرة منها على النهوض بتلك المسئولية تجاهها، وحمايتها من أعاصير الغزو التي تعصف بها، فلم يعد السندباد ذلك المغامر الذي يتحدى المستحيل، بل يغدو جبانا يرتعد خوفا عند أول خطر يهدده:

السندباد إنني أعرفه
يخاف حين يسقط المطر
يشحب وجهه حين تهب العاصفة
يغمى عليه حين تسقط الصواعق(٢)

ويدّعي هذا السندباد أنه مُخلص الأمة، وبحارها الذي يقودها نحو الشاطئ بسلام، محاولا بهذا خداعها لتولِّيه أمرَها، لكن الشاعر يكشف النقاب عن حقيقته أمام الشعب، فهو ليس سوى مخادع لن يستطيع نصرهم:

وصدقوني قد عرفته
شبّاكه قد كان بحره

---

(١) نفسه / ١٧٢.

(٢) نفسه / ٣٢٧.

ويابه الميناء ...

تحت قوائم السرير كانت الجزر[١]

ولا يفقد الشاعر الأمل في نصرة الأمة، فوجود أمثال هذا السندباد لا يعني انعدام القائد الذي يمشي بالأمة نحو تحقيق كرامتها وخلاصها، وهذا –برأيه– لن يتم إلا إذا تبصّر الشعب بحاله، وقاد ثورته بنفسه، ليغدو أمثال ذلك السندباد مجرد ماضٍ من تاريخهم يدفعهم إلى ضرورة تغيير أوضاعهم بأيديهم:

لكنه لا بد أن تكون في حياتنا سفينة

وأن نكون فوق سطحها البحارة

وأن نقول كان يا ما كان

كان بحر فوق كفنا وكان سندباد[٢]

وتنسحب صورة السندباد المخادع هذه على شعراء العصر –وفق تعبير بسيسو– الذين يقضون حياتهم بالتملق والنفاق، والدعوة إلى خلق مسوغات لأفعال السلطة الحاكمة، الأمر الذي يدفع الشاعر إلى رفض هؤلاء الشعراء الذين ينفقون حياتهم على الخداع:

كيف استطعنا أن نعيش العمر كله

كسندباد كاذب مسافر، ما بين أذن مخبر

وعين مخبر ... ؟[٣]

وفي قصيدة بعنوان (الحجاج والفيلسوف الأخرس) تظهر صورة أخرى يكون السندباد فيها رمزا للثائرين من أبناء الأمة، الذين ألحق بهم الأعداء ألوان العذاب كلها لقمع ثورتهم، حتى يتاح لهم المجال لانتهاب خيرات الأمة والقضاء على مقدراتها:

---

(١) نفسه / ٣٢٧.

(٢) نفسه / ٣٢٧.

(٣) نفسه / ٥٦٣.

الفيلسوف الأخرس المجذوم يقعي
وهو يصغي
كيف قد فقأوا عيون السندباد
وتصيح عاهرة تسمي نفسها
قمر الزمان

... ...

هو ذا قميص السندباد
عليه أختام البحار(١)

ويبدو السندباد في النص السابق، القوة الضائعة التي فقدتها الشعوب، وهو آخر المغامرين الذين يذللون الصعاب، ويتحدون المخاطر، حيث خلا العصر الراهن من سندباد جديد يغامر في سبيل إنقاذ الأمة:

فعصرنا الشجاع والجبان
ليس عصر شاعر وسندباد(٢)

ويتماهى الشاعر بشخصية السندباد ليعبر من خلالها عما ألحقه به الأعداء، حين عاد من رحلته إلى دياره ووطنه، حاملا لقومه الخير الكثير، فقد هاجموه قبل وصوله، وأغرقوه في عمق البحار، مما لا يُبقي للأمة أي أمل بالنصر:

السندباد عاد، بعد رحلة العذاب
والضنى
قد عاد في يديه العشب والحصى
هاجمه القراصنة
السندباد والقراصنة
والمركب الغريق في المياه الآسنة(٣)

---

(١) الأعمال الكاملة / ٢٧٠.
(٢) نفسه / ٢٩٩.
(٣) نفسه / ٥٩٥.

(٢)

ويجسد بسيسو صورة العنقاء[١] في غير مكان من ديوانه، بدلالة موضعها الذي وردت فيه، لتكون رمزا لمعطيات مختلفة، وفقا للفكرة التي يعبر عنها، فهي إشارة للمستحيل الذي يصبح سهلا في أيدي أصحاب السلطة، فتتحقق لهم السيطرة التامة على الشعب، في حين يغدو أبناء الأمة مطاردين ومرفوضين، تمنعهم السلطات من دخول أوطانهم:

نوافذ القطار، صولجان البحر

ريشة العنقاء للأمير

شبّاك هذي الأرض، بابها

بطاقة المرور

يا هذه الأخشاب سُنِّدت

يا هذه الحدود

طرقتُ باب من أُحبُّ

ردني ناطور بيته الشرير[٢]

ويلحّ معنى الاستحالة على الشاعر، فيجعل من العنقاء رمزا للصعوبات التي يواجهها شعراء العصر، في سبيل إكساب قصائدهم لونا ثوريا، ذلك لأنهم غير صادقين في ثورتهم وعاطفتهم، فلو كان انتماؤهم إلى الأرض، وتحديهم عدوهم

---

(١) طائر أسطوري جاء ذكره في الأساطير الفرعونية، وخلاصتها أن العنقاء إذا بلغت خمسمائة عام من عمرها، أحرقت نفسها فوق أعواد من خشب الطيب، ثم عادت فخُلقت خلقا جديدا من رماد ذلك الخشب المحترق، ورمادها، فإذا مضى عليها خمسمائة عام عادت فأحرقت نفسها من جديد لتخلق بعده مجددا، وهكذا، ويضرب بها المثل للشيء الذي يُسمع به ولا يُرى، انظر، عزيز العلي العزة: الطير في حياة الحيوان للدميري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص١٠٥.

(٢) الأعمال لكاملة / ٢٤٣.

ينبعان من صميم قلوبهم، لجاءت قصائدهم مفعمة بالحس الثوري، دون أن يرهقوا أنفسهم في البحث عن المعاني التي يريدونها:

لو كنا نعرف كيف نموت

ما انتحر الشلال بقطرة ماء

ما سلخ الشعراء

جلد العنقاء كي يعطوا للبلبل وترا

أو قافية بيضاء(١)

ثم تغدو العنقاء رمزا يشير إلى الشاعر الصادق الذي يقف في وجه أعداء الأمة معارضا ومتحديا، مما يجلب عليه غضب السلطة ومطاردتها له، بحيث يصبح السجن مصيره، في حين يحقق المتملقون من الشعراء أعلى المناصب في الدولة، ويغدون من حاشية السلطة وأتباعهم المقربين:

حيث الأرانب العرجاء تركب الأفيال

وترتمي العنقاء في قفص

وتكتب الأسماك والحيات

أجمل الأشعار والقصص(٢)

---

(١) نفسه / ٣٦٥.

(٢) نفسه / ٢٨١.

(٣)

ويفيد بسيسو من أسطورة طائر الرّخ[١]، فيهدي هذا الطائر إلى زوجته رمزا لاستمرارية الشباب، وديمومة الحياة:

أعطيك طير الرخ يا حبيبتي

أعطيك خاتم الطلب

أعطيك كنز المارد

المخبوء في السّحُب[٢]

ويطغى على الشاعر إحساس بالأسى، لأن هذا الطائر قد ذهب بعيدا عنه، ولم يعطه ريشة منه تحمله نحو عوالم النجاة، حتى غدا وحيدا لا يسانده في وحدته أحد، ولا يملك إلا أن يستسلم لآلامه دون قدرة على المقاومة.

لكن طير الرخ طار

ريشةً لم يعطني

وهاجرتْ بكنزها السحُب

واسترجع الجنيُّ خاتمَ الطلب

ما زلتُ أنتظرْ

فلتُعطِ صخرةُ العذاب

---

(١) طائر خرافي يعيش في جزائر بحر الصين، يكون جناحه الواحد عشرة آلاف باع، وكل ريشة من جناحه تتسع لقربة ماء، وتذكر الأسطورة أن جماعة وجدوا بيضة الرخ فجعلوا يضربونها حتى انشقت عن فرخ كأنه الجبل، فتعلقوا بريشة منه، فنفض جناحه، وبقيت معهم الريشة، ولم يكمل بعد خلقه فقتلوه، وطبخوا بعضا من لحمه، فاسودت لحاهم، ولم يشب بعدها من أكل من هذا الطعام. انظر، كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، تقديم أحمد حسن بسخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ج٢ / ٥٠٩-٥١٠.

(٢) الأعمال الكاملة / ٢٥٤.

كلَّ ما في قلبها من الزهر

ولتُعط هذه الأشواكُ

آخرَ الثمر(١)

ولا يفقد الشاعر آمال الخلاص من هذه الأزمات، فلا تزال بقايا من البشائر بالخير تلوح أمام عينيه، من خلال بيضة طائر الرخ التي أوشكت أن تفقس، فيخرج منها رخٌّ جديد يحمله إلى عالم الخلاص:

ما زال في العنقود حبةٌ

وفي السحاب

قطرةٌ من المطر

ما زال في المصباح

شهقة من الزبد

من قال طير الرخ عاقر

وهذه الأمواج لن تلد(٢)

---

(١) نفسه / ٢٥٥.

(٢) نفسه / ٢٥٥.

ونلحظ أن الشاعر يرى في طائر الرخ سبيله للخلاص من الملمّات التي لحقت به وبشعبه، حتى غدا انكسار بيضة الرخ إيذانا بحلول المصائب على الأمة، وفقدان آمال الخلاص:

سقطت غزة في الفخ

انكسرت بيضة طير الرّخ(١)

ويستمر الشاعر في تعلُّقه بهذا الطائر، لأنه في نظره السبيل الوحيد لإخراجه مما هو فيه، حتى وإن غدا ذلك الطائر مقصوصَ الجناح، فإنه سيظل رمز الخلاص الوحيد بالنسبة إليه، ولعل الشاعر يريد بالطائر تلك القيادة المرجوّة في سبيل تحرير الأرض بعد أن سعى الاحتلال جاهدا لاقتلاع جذور الثورة وتعقُّب دعاتها:

جُمِّيْزَةٌ كانت هناك

ذهبت بعيدا في الرمال

يا طائر الرخ الذي قصوا جناحيه

تعالَ

معلقٌ أنا من شراييني

غسيل الله في كل الحبال(٢)

ثم يغدو هذا الطائر رمزا مرفوضا عند بسيسو، يشير من خلاله إلى من يطلب الخلاص دون أن يعُدَّ له، أو يعمل في سبيله، فلا يقبل الشاعر أن يصبح ضريحُه مجرد رمز للتضحية حسب، بل يجب على أبناء الأمة جميعا أن يساندوه في ثورته، فلا يكون كطائر رخ يتعلق به من يتكل على غير يديه:

---

(١) نفسه / ٤٠١.

(٢) ديوان القصيدة / ٤٦.

... فأنا أرفض أن يصبح مصباح علاء الدين

يفركه العاجز

أو طائر رُخٍّ يتعلق بجناحيه

المتَّكلُ على غير يديه[1]

(١) الأعمال الكاملة / ٥٠٥

(٤)

ويفيد الشاعر من أسطورة الغيلان[١]، ليرمز من خلالها إلى المتنفذين من أبناء الأمة الذين يساعدون في هزيمتها ويسلبونها حقوقها، مما يدفعه إلى إعلان ثورته عليهم:

هذا هو اليوم الذي قد حددته لنا الحياة

للثورة الكبرى على الغيلان أعداء الحياة[٢]

ويستوحي بسيسو المعنى نفسه أثناء وصفه ثورة الجزائريين ضد الجيش الفرنسي، ويبدو الشاعر هازئا من جيش فرنسا،فيصوره طاووسا مغترا بقوته، لن يصمد أمام ثورة العرب، بإصرارها العنيد على قهر الاحتلال:

زَيِّن يا قيصر (عائلة الغيلان)

أجنحة الطاووس المنتوفة

بالصلبان المعقوفة[٣]

وفي قصيدة بعنوان (أسطورة غيلان الثلج)، يصور بسيسو قدوم الأعداء نحو الأرض العربية، ومحاولاتهم إخضاعها للسيطرة، فقد حجبوا شمس الحرية عن الشعوب، وانقطعت سبل الخلاص من هذه الأزمات:

غيلان من ثلج

يدفعها الموج

للشاطئ صياد يصرخ

أين الشمس؟

---

(١) ذكرهم الدميري على أنهم سحَرَةُ الجن والشياطين. انظر، الدميري: حياة الحيوان الكبرى / ٥٢.

(٢) الأعمال الكاملة / ٥٢.

(٣) نفسه / ٢٠٦.

-لا تفزع-

أنا لم أسمعْ

عن أي سماء

يتخشّب فيها الغيم، عن قطرة ثلج

صارت لؤلؤة حمراءْ

لم أسمع عن نجمة

قد سقطت فحمة(١)

ونلحظ أن تخشّب الغيم، وتحوّل قطرات المطر لآلئ حمراء، وسقوط النجم، كل هذه إشارات إلى انحباس الأمل بالنجاة من هذا المأزق، لكن الشاعر على علم بسُبُل الخلاص، فنراه يرشد أبناء الأمة إلى ضرورة القيام بثورة تقضي على أولئك الغيلان، وتكسر شوكتهم:

لا تسأل أين الشمس

شمسك في أضلع غيلان الثلج

أطْلِعها بالفأس

تتفجر والغيلان

تتكسر كالعيدان

من زَبَدٍ ودخان(٢)

وسبقت الإشارة إلى القصيدة التي يهدي فيها الشاعر زوجته طائر الرُّخ، وخاتم الطلب، وألوان المستحيل كلها، في حال عودته إلى أرض الوطن من تلك الجزيرة التي وضعه فيها الأعداء، وعيَّنوا عليه حراسا من الغيلان تمنعه من الرجوع، فسوف يعطي زوجته ما كان قد جمعه من بيض الحيّات، أو أساور الثعالب " **لو عاد من جزيرة الغيلان/ ذلك المحارب الصغير** "(٣).

---

(١) نفسه / ٢٠٨-٢٠٩.

(٢) نفسه / ٢٠٩.

(٣) نفسه / ٢٥٤.

(٥)

ويدخل بسيسو وادي عبقر[١] ليطلب منه أن ينقذ الأرض مما حل بها بسبب قوات الاحتلال التي هجمت على الوطن، وأطفأت نيران الثورة، مما يدفعه إلى تمني عودة الحال إلى ما كانت عليه:

النجدة يا وادي عبقر

قد هجموا بالقمر الأخضر

واختطفوا نيران الهيكل

واعطشي للمجرى الأول

ولخيطٍ من ذاك المغزل[٢]

وكأن الشاعر يفقد الأمل تماما من نصرة الشعوب، فيلجأ إلى عالم المستحيل طالبا النجدة، فقد قرع الأعداء أجراسهم معلنين اغتصاب الأرض، وها هي ذي تستجدي الثورة والتحرر، وتؤدي الصلاة في وادي عبقر لينقذ الأمة مما هي فيه:

أجراس من زَبَد تلمع

أجراس من طين تدمع

تستجدي الريح لكي تقرع

وصلاة في وادي عبقر[٣]

---

(١) هي أرض كان يسكنها الجن، وتوشى فيها البُسُط الرائعة، فنُسب كل جيد إلى عبقر. انظر، ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧، ج٤ / ٧٩-٨٠.

(٢) الأعمال الكاملة / ١٩٧.

(٣) نفسه / ١٩٨.

ثانيا: استيحاء الأسطورة

يكشف النظر في بعض الشخصيات التي يوظفها بسيسو في قصائده عن إكسابها ملمحا أسطوريا يجعلها تقوم بتصرفات تفوق مستوى التوقع، مما يشي بوجود نوع من الروح الأسطورية في أعماق نصوصه الشعرية، حيث تحاول تلك الشخصيات الوصول إلى تحقيق كرامة الأمة، وخلاصها من الاحتلال، وهذا لا يمكن تحقيقه إلا بقوى خارجة تتجاوز المألوف، وتفوق قدرة الإنسان، الأمر الذي يعود بالقارئ إلى عالم الملاحم التاريخية، وسلوكيات أبطالها من خوارق لا يدركها العقل البشري.

وتمت الإشارة سابقا إلى المسيح الذي كان مندفعا في ثورته، فلا يهرب من الصلب، بل يتوجه نحوه بقدميه، إذ ينحت من عظامه مسمار صليبه، ويمضي يزرع حبات دمائه في الأرض، وهو على يقين تام بأن موته يمثل بذار حياة شعبه، ولعل ملمح الحياة من الموت الذي يصوره المسيح، يذكرنا بتموز الذي يموت كل عام، فتبحث عنه خليلته عشتروت حتى تجده، فتعود معه إلى الأرض، وتنبعث الطبيعة بعودتهما(١)، فالمسيح موازٍ في الرمز الأسطوري لأسطورة تموز، وقد عده بعض الباحثين "آخر آلهة الخصب في آسيا الصغرى"(٢).

---

(١) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث / ٤٢.

(٢) نفسه / ٤٦.

(١)

تسيطر أسطورة الخصب تلك على الشاعر أثناء حديثه إلى شقيقته (سهير) في قصيدة بعنوان (ارفعوا الأيديَ عن الأرض القناة)، فيجعل منها إعلانا لعصر جديد، ويخلع عليها لونا من الخيال الخارق، إذ إن صوتها أقوى من صوت السلاسل والقنابل، مما يجعلها دائمة التجدد والخصب، ولن يفلح الاحتلال في جعلها عقيمة، بل ستنمو وتكبر وتلد من جديد، وسهير هنا رمز لأرض فلسطين التي لا ترضخ أمام قيد السلاسل، فتمضي في خصبها، وتهدي العالم ابنا جديدا كلما استشهد أحد أبنائها في سبيلها:

أنتِ لن تطغى على شدوك رنات السلاسل
وانفجارات القنابل
فستنمين تحبّين وتغدين عروس
وستنمو زهرة الحب وتكبر
عمرها تسعة أشهر
وستهدين إلى العالم طفلة[١]

وفي القصيدة ذاتها يخلع الشاعر على نفسه سيئا من الروح الأسطورية، فهو حين يخوض المعركة تخضرّ يده الخالية من السلاح، وينبت فيها الخير الوفير:

ويديْ أيُّ يدٍ جرداءَ من غير سلاح
وهي لن تخضرّ إلا بالكفاح
وهي لن تخضر إلا فوق أرض المعركة
حينما تضرب جذرا من دماء
في تراب المعركة[٢]

(١) الأعمال الكاملة / ٤٦.

(٢) نفسه / ٨٩.

ويجسد بسيسو ملمح الحياة من الموت أثناء حديثه إلى شاعرة فلبينية تدعى (ريتا بلتزار)[1]، فيرى في غرق الوطن بأمواج الاحتلال إيذانا ببعث أبنائه الأحرار، كما أن موت أبناء الوطن هو بعث للوطن نفسه:

وحين يغرق الوطن

تظهر السفن

وحين تغرق السفن

يظهر الوطن[2]

ثم تغدو الشاعرة نفسها رمزا للخصب والتجدد عند بسيسو، فتُبعث من جديد وترجع كلما تسافر، لتحمل معها أهزوجة البعث والديمومة:

تسافرين في الوطن

رصاصة

وترجعين صورة على جدار

تسافرين في الزمن

قصيدة وترجعين في السفن

صندوقَ برتقال[3]

---

(١) التقى الشاعر بريتا بلتزار في حلقة شعر عقدت في الفلبين في إحدى ضواحي مانديلا. انظر، الأعمال الكاملة /٢٦.

(٢) نفسه / ٥٢٠.

(٣) نفسه / ٥٢٢.

(٢)

وتتجلى هذه الصورة عند بسيسو ضمن معطيات جديدة تتمثل في الخبز (القمح)، والماء، والشجر، وهي جميعها رموز تشير إلى أسطورة الأم الكبرى، التي تجسد قوى التناسل في العالم[١]،و قد سبقت الإشارة في الفصل الأول من الدراسة إلى أن الخبز يمثل رمزا لديمومة الحياة، لذا نرى الشاعر يؤكد قضية الانبعاث من خلال تجسيده الخبز أو القمح، فيمزج بين الخبز والوطن، ليشير إلى صمود الأرض العربية وعطائها، فكأنها سنبلة تنمو من جديد على الرغم من الحصاد:

وكنتِ ماردا من السنابلْ

يداه منجلان والجرادُ زاحفٌ قوافلْ

يريد أن يجرّ للطاحون ماردَ السنابلْ[٢]

ويدعو الشاعر مدينته- مارد السنابل- أن تقبل عليه غير مستسلمة لطواحين العدو، فتخلص الشعب من القحط الذي أصابها به الاحتلال، فتنعم بالخصب والمياه من جديد:

وأقبلي وفي ظلام القحط

مشعلا من السنابل

ورفرفي على رمالنا جداول[٣]

ويتماهى بسيسو بشخصية المسيح، فيمزج الخبز بدمائه في سبيل المضي

---

(١) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث / ٤٢-٤٩.

(٢) الأعمال الكاملة / ١٠٦.

(٣) نفسه / ١١٣.

تجاه الثورة وكرامة الأرض "**من أجلك خبزي بدمائي/ معجون خبزي بدمائي**"[١]، مما يجعل سنابل القمح حلما تعيشه الأرض العربية، وترى فيه معنى الحياة والتجدد:

قريتنا التي جئنا لها بالحبر والورق
تحلم بالسنابل الخضراء والطاحونة[٢]

ولعل دلالة الخبز على الخصب تبدو أكثر وضوحا أثناء حديث الشاعر عن صمود أهل لبنان أمام اليهود، مما يجعل الخبز هو السبيل الوحيد لبعث الأمة، وتجدد الحياة في الأرض من جديد:

ولبنان في يده السنبلة
ولبنان في يده القنبلة
ولبنان يطحن قمحا جديدا
ولبنان يعجن خبزا جديدا
ولبنان يطعم أرضا جديدة[٣]

ويستمر الخبز في دلالته على الخصب عند بسيسو، فلا نجد موطنا في ديوانه يفقد فيه رمزُ الخبز إشارته إلى التجدد، فيجعل منه رمزا للحياة والديمومة، يتحدى صلبان الاحتلال، بحيث تولد السنابل من ذراع المصلوبين، فتكون بدء ثورة يشترك فيها الشعب على مختلف فئاته:

لكنك تحلم
فوق صليبك تحلم

---

(١) نفسه / ١٧٤.
(٢) نفسه / ٤١٧.
(٣) نفسه / ٦٦٧.

بذراع سبارتاكوس تلمع
والعالم يولد
منها سنبلة فوق جبين
الأبيض والأسود[١]

*   *   *   *   *

وتحمل الأشجار معنى الخصب والبعث في شعر بسيسو، إذ إن وجود الشجر فوق أرض الوطن يدفع الأعداء عنها، يمنع الاحتلال من تثبيت أركانه فيها:

فامضِ كي تغرس غابات
وأشجارا جديدة
فلعل الليل لا يهبط
في وهج الظهيرة[٢]

وتغدو هذه الأشجار مثار تهديد للعدو، لأن وجودها إعلان للبقاء والصمود، يهدد كينونة المحتل، وينذر بقرب زوال عهده:

أيتها الخوذات البيضاء حذار
من طفل نبتت بين أصابعه النار
من طفل يكتب فوق جدار
يكتب بعض الأحجار
وبعض الأشجار[٣]

إن الشجرة عند بسيسو هي الوطن نفسه الذي يتحد جميع أبنائه في سبيل نصرته، فيصنعون له قميصا من الحرية ليظل عنوانا لآيات البقاء والتجدد:

---

(١) نفسه / ٢٠٢.

(٢) نفسه / ١٨٦.

(٣) نفسه / ٦٥٢-٦٥٣.

إن آلاف الخيوط الآن

آلاف الإبر

تصنع الآن قميصا للشجر(١)

ثم تغدو هذه الشجرة رمزا للثورة المستمرة التي يتلو بلاغَها أبناء الأرض، ماضين في تحديهم، ولا يمنعهم عائق من مواصلة ثورتهم:

أحمل صورة أمي وأمشي

أحمل صورة بيتي وأمشي

وأمشي

وأمشي

وأمشي

وأتلو بلاغ الشجرة(٢)

وتتحد الشجرة بالشاعر نفسه ليصبح رمزا للخصب والتجدد، تحرقه النار فيخرج من جديد " **أنا الشجر القادم من شواطئ المحرقة** "(٣).

* * * * *

ويشي الماء بالأسطورة نفسها، فيجسده بسيسو رمزا للتجدد وديمومة الحياة التي يقابلها موت الأعداء، بحيث تعمل أمواج المياه على مقاتلة الأعادي، وتحفر لهم قبورهم:

فتُنهض الأمواجُ

أعماقَها المسنونة المياه

تحفر القبور في المياه(٤)

ويتجسد الماء على هيئة ثائر يجرح الاحتلالُ جبينَهُ فتسيل دماؤه فيضانا على

---

(١) نفسه / ٦١٥.

(٢) نفسه / ٦٦٨.

(٣) نفسه / ٦٧٠.

(٤) نفسه / ٩٨.

الأعداء، ينذر بالقضاء عليهم:

حجرٌ يُلقى في الماء

جرح الحجر جبين الماء

سال دم النيل

فاض النيل(١)

ويصبح الماء أمنية الشاعر التي يطلبها كي ينسج له النهر أشرعة من المياه تقود الأرض نحو الخلاص "**لو كنت تمد يدا / لو تنسج من خصل الماء شراعا** "(٢)، الأمر الذي يشي بإصرار الماء على القتال والمواجهة، إذ يُستَشهد ولا يكف عن القتال، فينهض من جديد ليحارب ويقاوم، بما تبقى معه من قطرات الندى:

استُشهد الماء ولم يزل يقاتل الندى

استُشهد الصوت ولم يزل يقاتل الصدى(٣)

* * * * *

وهكذا نلحظ أن بسيسو في استيحائه الأسطورة لم يتوسع فيها ليجعل من شخوصه التي يجسدها أبطالا أسطوريين، يتنقلون بين أكثر من نص، كما هو الحال عند كثير من شعراء العصر الحديث، إلا أن سعي الشاعر الدائب وراء مقاومة الاحتلال، وما لقيه من عذاب وآلام بسبب قضائه فترة من عمره مطاردا بين المهاجر والسجون، جعله ينشد الثورة بكل جوانبها، فيلجأ في سبيل ذلك إلى بث روح أسطورية في شعره بحثا عن الخلاص الذي يرى استحالة تحقيقه إلا بأفعال خارقة للطبيعة، وقد وجد هذا متمثلا في أسطورة الأم عشتروت، لما توحي به من معاني الخصب والتجدد(٤).

---

(١) نفسه / ٣٨٦.

(٢) نفسه / ٣٤٨.

(٣) نفسه / ٦٣٠.

(٤) انظر مثل ذلك، الأعمال الكاملة للشاعر / ٨٩، ١٠٦، ٢٠٢.

ومما يلفت الانتباه في شعر بسيسو، أنه لم يلجأ إلى ما يعرف بالخلق الأسطوري، إذ لم يتخذ لنفسه شخصية معينة ترافقه عبر نصوصه الشعرية، وتنفث بالفكرة التي يريدها، فيخلع عليها أفعالا أسطورية تؤديها في الوقت الذي يعجز فيه الشاعر نفسه عن القيام بالتغيير الذي ينشده، فقد مال بعض الشعراء المعاصرين إلى لون من الخلق الأسطوري، ولاسيما كبار شعراء العصر، مثل أسطورة الحلاج عند صلاح عبد الصبور، وأسطورة الصقر، ومهيار عند علي أحمد سعيد (أدونيس)، وأسطورة عائشة عند البياتي، التي تمثل رمزا للحب الأزلي المنبعث باستمرار، أو أسطورة المطر، وبويب، عند بدر شاكر السياب، وهذا النمط من خلق الأسطورة لم نلمحه عند بسيسو، ولعل الوعي الفني عنده لم يكن آنذاك على مستوى من النضج، بحيث يتمكن من اصطناع أسطورة قادرة على حمل رؤياه المعاصرة الممتدة في تجاربه كلها، وقد وجدنا أنه في توظيف الأسطورة أو استيحائها، جعلها في كثير من الأحيان مجرد رموز موضعية، يوظفها كغيرها من الرموز التي تجلوها هذه الدراسة، فلم تتمكن الأسطورة عنده من النمو داخل النص الشعري، لتأخذ أبعادا مغايرة لدلالاتها الرمزية، إذ وجدناه في توظيفه الأسطورة لم يزد عن جعلها رمزا محدود الطاقات، لا تتمرد في دلالتها على الصورة التاريخية للأسطورة إلا في حالات قليلة.

وعلى أي حال، فقد تمكنت الأسطورة عنده من الإيحاء برؤيا معاصرة، والبوح بما يعتلج في صدر الشاعر، على الرغم من شفافية دلالتها، وقلة عمقها، أضف إلى ذلك أن الشاعر قد اتجه في سنيّ عطائه الأخيرة إلى المسرح الشعري، بعد أن اكتمل النضج الفني لديه، فوجدنا عنده خلقا للأسطورة في مسرحية (ثورة الزنج)، و(جيفارا)، ولعل انشغاله -إلى حد ما- بكتابة الشعر المسرحي هو الذي وقف حائلا دون خلق أسطوري في أعماله الشعرية، كما أننا لا ننكر ما عاناه الشاعر من سجن وتهجير، جعلاه يركز همه على البحث عن الثورة، والدعوة إلى الوقوف في وجه السلطات الغاشمة، التي تحرمه أن يتنفس هواء أرضه، وقد يكون هذا سببا في الشتات الذي أصاب قصائده فلم تجمع أسطورة معينة بذاتها.

الفصل الثالث

الرموز التاريخية

أ- الشخصيات الأدبية:

• المتنبي – عنترة العبسي – البحتري – بوشكين – ابن المقفع – بديع الزمان الهمذاني.

ب- السياسيون والقادة:

• الإسكندر المقدوني – نفرتيتي – الحجاج بن يوسف – صلاح الدين الأيوبي – عثمان بن عفان – معاوية بن أبي.

سفيان تيمورلنك – لينين – الشاه

ج_ الشخصيات العامة:

• أبو ذر الغفاري – بلال بن رباح – عمار بن ياسر –الحسين بن علي – النخّاس – السياف مسرور.

الرموز التاريخية

يكشف ديوان بسيسو النقاب عن عدد من الشخصيات التاريخية، التي يستوحيها الشاعر ويجسد من خلالها ما يدور بخلده من أفكار، إذ تشكلت شاعريَّته في ظل الاحتلال اليهودي لفلسطين، وما عاد به ذلك عليه من نفي وتشريد وسجن، كما رأى الأعداء وهم يسيطرون على أرضه، ويسلبونه إرادته، وقد رافق هذا عجز الأمة عن مواجهة الخطر ومقاومته، ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل تجاوزه، حيث اصطفَّ بعض أبناء الأمة مع الغزاة وأعانوهم على التغلغل في البلاد، ووطدوا لهم أسباب السيطرة والاحتلال، كما سيتبدى من النصوص.

ولأن إعلان الموقف صراحة كان مدعاة لجلب الشرور إلى نفسه، لم يستطع الشاعر أن يصرح بفكره الداعي إلى الثورة والمقاومة، مما دفعه إلى استيحاء شخوص من التاريخ، ليعبر بها انطلاقا من الدور الذي كانت تقوم به في عصرها، وقد لاحظت الدراسة أن هذه الشخصيات فئتان: فئة كانت تمثل في وقتها رموزا للثورة والتمرد، والوقوف في وجه السلطة، بحثا عن كرامة الشعوب، والفئة الأخرى كان لها دور كبير في تقهقر الأمة وتخاذلها، من خلال المؤامرات والدسائس التي حاكتها لمصلحة الأعداء أو ذوي السلطة.

ولا تفوتني في هذا المجال الإشارة إلى عدم اقتصار الدراسة على الرموز المستوحاة من التراث العربي، فثمة شخصيات غير عربية يستلهمها الشاعر ويجسد من خلالها معاناته ودعوته إلى الثورة، وتسهيلا للبحث، سوف تقوم الدراسة في هذا الفصل على النحو الآتي:

أولا: الشخصيات الأدبية، وهي: المتنبي، وعنترة العبسي، والبحتري، وبوشكين، وابن المقفع، وبديع الزمان الهمذاني.

ثانيا: السياسيون والقادة، وتقع ضمن مجموعات ثلاث:

- الإسكندر المقدوني، ونفرتيتي.
- الحجاج بن يوسف، وصلاح الدين الأيوبي، وعثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان.
- تيمورلنك، ولينين، والشاه.

ثالثا: الشخصيات العامة، وهي: أبو ذر الغفاري، وبلال بن رباح، وعمار بن ياسر، والحسين بن علي، والنخّاس، والسياف مسرور، وعطيل- بطل مسرحية شكسبير-.

أولا: الشخصيات الأدبية

ويقصد بها تلك الرموز الأدبية –شعراء وكتابا– التي كانت تمثل في دورها التاريخي حركة أدبية مستقلة، وجاء أدبها يعكس صورة العصر، ويشي بطبيعة الظروف التي عانتها هذه الشخصيات، بين كونها رموزا لتحدي السلطة والتمرد على القوانين التي تحرم المرء حريته وكرامته، أو لسانا ناطقا باسم السلطان توطد دعائم حكمه.

(١)

وأول ما يطالعنا من هذه الشخصيات صورة المتنبي، الذي يرى فيه بسيسو رمزا معادلا له، فحاله في نفيه وتشرده حال أبي الطيب الذي أخرجته الدسائس والوشايات من قصر سيف الدولة، حتى غدا مهجَّرا مضطرا إلى اللجوء إلى من لا يقدره، أو يقيم له وزنا:

كان رحيلي عن غزة
ورحيلك عن (حيفا) غدرا
كان رحيل (المتنبي) عن (حلب) غدرا[١]

وتتجلى صورة المتنبي رمزا لآخر الشعراء العرب الذين كان لأشعارهم أثر في تحريك الشعوب نحو القتال والمقاومة، إذ لم يتبق منهم سوى الأراذل الذين يتملقون الحكام لأجل أطماعهم الخاصة، متخلين بذلك عن التزامهم تجاه الأمة والأرض التي تعوِّل عليهم في سبيل تحقيق كرامتها وحريتها:

يا أبا الطيب خصيانُ السلاطين
وغلمانُ القياصر
كل ذي قرط وخلخال

---

(١) الأعمال الكاملة / ٥٤٨.

وعقد وأساور

كل من قد شده النخّاس

من وحل الضفائر

كل من لطّخ بالحبر الأظافر

كل من لم يعرف الخيل ولا الليل

وبيداء المخاطر

والقوافي وهي كالبيض البواتر

جاءنا يركب صهوات القصائد(١)

ويطغى على الشاعر إحساس بالحسرة وهو يعبر عن الحال المتردية التي بلغها الشعراء، فيوجه نداءه إلى أبي الطيب ليقرِّعهم ويدعو إلى الثورة بدلا منهم، فالأمر لا يحتمل الانتظار، لأن أعداء الأمة قد أعلنوا أطماعهم ورغبتهم في السيطرة على الأرض وقمع أبنائها:

يا أبا الطيب قم صحِّ النواطير

وقم صحِّ القياثر

دقَّت الأجراسَ للصيد

ثعابينُ المحابر

بشمت من لحمنا

هذي الثعالب

صار درع الفارس المقتول

بيتا للثعالب(٢)

---

(١) نفسه / ٢٨٧-٢٨٨.

(٢) نفسه / ٢٨٨.

لم يكن المتنبي سوى قتيل بيت من الشعر قضى عليه، حتى غدا رمزا لقتيل الكلمة والفكر، لكنه عند بسيسو آخرُ من رفع صوته بكلمته، وأصرَّ على مبدئه:

هاتوا ملفوفا في النطع المتنبي

محمولا فوق بيارقه

سيف الدولة

سيركُ فلسطين

سيُفتتح الليلة[١]

ويحافظ الشاعر في توظيفه شخصية المتنبي على هذه الصورة، فيظل رمزا للمقاومة والإصرار على المبدأ، والدعوة إلى ثورة الشعوب بكل ما تملك من عزيمة:

وسنزرع نهرا لن نقلع

ظلا أو حرفا يتضوع

في روض المتنبي الأخضر[٢]

ثم يتماهى بسيسو بشخصية المتنبي ليعبر عن استمراره في المقاومة والثورة، على الرغم من معرفته الأكيدة بأن قصائده ستودي به إلى الهلاك، لأن من يعارض في زمن المؤامرات سوف يقتل لا محالة، متملكا روحا مسكونة بمنطق الأسطورة التي تهيّئ صاحبها للتمرد على الشروط الزمنية:

يا أيها الوطن

إني أنا المتنبي فوق عصركمُ

حذاءُ عصري

---

(١) نفسه / ٤٠٠.

(٢) نفسه / ١٩٨.

أنا المستقبل الزمن

إني أنا المتنبي سوف يقتلني

سيف له ذنب

في عنقه رَسَن

لكن سأصعد من سكينكم

قمرا

على ضفائره يستيقظ الوطن(١)

ولا تبقى صورة المتنبي على حالها، بل تأخذ بعدا سلبيا يشير إلى أولئك الشعراء المتآمرين على الأمة، رمزاً إلى أن الأعداء هم أقرب أبناء الأمة إليها، ويرى بسيسو أن الأزمنة تغيرت، وضاعت كلمة الحق، وكثُر الشعراء المتملقون:

كان زمانا قد دسَّ السمَّ -المتنبي-

فيه إلى سيف الدولة

كان زمان الزنزانة وزمان السكين(٢)

---

(١) القصيدة / ٢٤.

(٢) الأعمال الكاملة / ٣٤٧.

(٢)

ومن بين الشخصيات الأدبية تظهر صورة عنترة العبسي الذي يعده الشعر المعاصر رمزا " للشاعر المقاتل من أجل الدخول في القبيلة، لا من أجل مفارقتها "[١]، وتبدو هذه الصورة عند بسيسو ضمن قناع بعنوان (الأسد عنترة) مهّد له بمقدمة نثرية توحي بأحداث النص، ولعل الشاعر يشير بهذا القناع إلى الفترة التي قضاها في السجون المصرية[٢].

ويبدأ عنترة الجديد حديثه بالطلب إلى الأمة أن تعترف به، فهو شاعرها المؤمن بقضيتها، لكن صوته اختفى عنها بسبب وجوده في السجن:

أنا شاعر

الشجرة كانت قافيتي

والشلال الهادر وزني

كلماتي كانت طلقات رصاص الصيادين

حتى اختطفوني شبلا[٣]

ولا يفيد القناع كثيرا من التجربة التاريخية لعنترة، بل يضفي عليها أبعادا جديدة وفق رؤيته لأوضاع العصر، فيغدو عنترة شخصية جوفاء يكرهها القناع نفسه " **فأنا أكره حنجرته / أكره قافيته / أكره صوت الطبل ولا حرب** "[٤]، ويستمر القناع في التعبير عن الحياة التي كان يعيشها بسيسو في السجن،

---

(١) خالد الكركي: الرموز التراثية / ٥٤.

(٢) بسام أبو بشير: معين بسيسو حياته وشعره، أطروحة ماجستير، إشراف د. عز الدين المناصرة، جامعة الجزائر، ١٩٩٢، انظر ص٥٣.

(٣) الأعمال الكاملة / ٤٨٣.

(٤) نفسه / ٤٨٣.

وأساليب القمع التي كانوا يخدرونه بها، لئلا يتفوه أو يستيقظ على واقع يكون فيه سليب الحرية، فيشكل خطرا عليهم:

دسّوا قطعة أفيون

في جوف شريحة لحم

وأكلْتْ

وتخدرْتْ

قطعوا حنجرتي، قالوا: زائدة دودية

الحنجرة هي الزائدة الدودية(١)

ونرى كيف يغدو عنترة رمزا لابن مصر المقموع، الذي بذلت القوى العالمية جهدها لإذلاله و تصييره عبدا لمخدراتها، ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل حرصوا على تجميد فكره الثائر، فعمدوا إلى استبدال صهيل الجواد بزئير الأسد فيه، وما يومئ به صهيل الجواد من خنوع وطواعية مرتبطَين بزوال القدرة على التمرد:

زرعوا بدل الحنجرة المقطوعة

تسجيلا لصهيل جواد

صار زئير الأسد صهيلا

وصهلْتْ(٢)

ويختم الشاعر قناعه بالإشارة إلى بدء عهد جديد من الثورة بخروجه من السجن، إذ يمثل خروجه موتا محتوما لكثير ممن كانوا سببا في سجنه وغيابه عن بلاده حتى كادت تنساه وتتنكره:

أول ما واجهني

سقط على وجهه

---

(١) نفسه / ٤٨٤-٤٨٥.

(٢) نفسه / ٤٨٥.

أنا لم أقتله
أول ما واجهني صرخ
ومات من الرعب
أول ما واجهني
وقفت دقات القلب(١)

ولا يطِّرد موقف بسيسو من عنترة على الصورة السابقة، إذ نراه في موضع آخر رمزا للشاعر الأنموذج الذي يجب أن يكون الشعراء مثله، فقد واجه عنترة العبسي الصعاب في سبيل إيمانه العميق –عبلة– فلماذا لا يصمد الشعراء لأجل مبادئهم حتى لو كان الموت مصيرهم؟

كان هذا البطل الملفوف بالأوراق
والجرح المعلب
كان يكتب
ثم يشطب
كان في دمه يسبح
لم يكن عنترةَ العبسي أو قيسَ بن الملوَّح(٢)

ثم يصبح عنترة رمزا لأولئك الشعراء الذين لا يملكون تجاه حبيبتهم السليبة –الأرض– إلا أن يشحذوا قوافيهم، دون قدرة منهم على تغيير الحال:

"عبلتنا" فوق سرير أنوشروان
و"عنترنا" يشحذ سكين قوافيه
تحت سرير أنوشروان(٣)

---

(١) نفسه / ٤٨٥.
(٢) نفسه / ٦٠٩.
(٣) نفسه / ٣٣٢.

(٣)

ويجسد بسيسو بعض الصفات الشخصية للشاعر البحتري[١]، ليهاجم من خلالها أولئك الشعراء المتكسبين الذين يتنازلون عن مبادئهم ومعتقداتهم في سبيل المال، فيرسم لهم صورة ساخرة تقوم على التهكم والاستهزاء، ويعريهم أمام الشعب، فقد جعلوا من قصائدهم امرأة رخيصة تراود الحكام وأصحاب السلطة عن نفسها، لتنال رضاهم مقابل الدينار والدرهم:

كان يدرب القصائد
كيف تبيع رأسها على الوسائد
وكيف تحلب الثديين
في نعلي أمير[٢]

ولا يكتفي هؤلاء الشعراء بالسعي وراء مصالحهم الخاصة، بل كانوا –في سبيل المادة– لا يتورعون عن مناصرة السلطة على الشعراء الصادقين:

كان مخبرا وشاعرا شريرا
وكان قلبه دينار
وكان سيفه مسمار
يسرقه من حذوة أو من جدار
لكي يدقه في كأس كل شاعر
لقاء ذلك الدينار[٣]

---

(١) أبو الوليد بن عبادة، ويفيد بسيسو من طبيعته القائمة على البخل والتكسب، انظر أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ج٢١/ ٣٩ – ٤٦.

(٢) الأعمال الكاملة / ٥٦٨.

(٣) نفسه / ٥٦٨.

ويغدو هذا الشاعر مثالا للجشع والطمع، لا يأبه بشيء في سبيل منفعته، إلى حد ينزل معه بنفسه إلى مهاوي التردي، ويتحمل شتى أنواع الإهانة لأجل المادة،" **وكان يكتحل/ ببصقة الأمير قد تجمدت على جبينه / لو ضلت الطريق للأمير قافية** "[١]،فيقدمه لنا بسيسو شاعرا سمسارا، ويبالغ في ازدرائه من خلال صورة عجائبية تتجلى عن طريق تجسيده للدينار، وجعله امرأة يضاجعها لتلد له دينارا آخر، على حساب ماء وجهه وكرامته الشخصية:

قد كان شاعرا سمسارا

يضاجع الدينار وهو واقف

أو وهو راكعٌ

أو وهو ينشد الأشعارَ

يحلم وهو ذلك المخصيُّ

أن يصير

ماء الوجه –نطفةً–

في رحم الدينار

تعطيه بعد ليلة دينارا[٢]

ويقدم بسيسو رمز البحتري باعتباره شاعرا يكرس حياته للسلطان، وليس له همٌّ إلا أن يجعل من أمور السلطان –مهما كانت تافهة – أحداثا عظيمة، يضمنها قصائده المداهنة، فتبدو صورته أقرب إلى صورة كلاب الصيد التي تحضر الفريسة للصياد بعد أن يصطادها، فتأتيه بها مزهوة ومفاخرة، مع أن الفضل في اصطيادها لا يعود إليها:

---

(١) نفسه / ٥٦٩.

(٢) نفسه / ٥٦٩.

كان ككلب الصيد يتبع المحاربين

يجمع الجراح في -مخلاته-

يمجُّها

قصائد[1]

ويؤكد بسيسو ما يقوم به هؤلاء الشعراء من جعل قصائدهم امرأة رخيصة تغري السلطان بمضاجعتها، ولعله يشير بهذا إلى أن هذه الفئة من الشعراء لا تجري على الطبع والسليقة في النظم، إنما يتكلفون القول، ويلجؤون إلى قديم قولهم، ويعيدون نظمه بما يرضي السلطان، فتصبح قصائدهم وكأنها وحولٌ معتقة ترضي ذوق أولئك السلاطين وتطربهم، مما جعلهم على غير استعداد للاستماع إلى القصائد التي تذكرهم بالواجبات الملقاة على عاتقهم تجاه الشعوب:

كان يعتِّق الوحول في جراره

يبيعها في سوقه السوداء

خمرة

ونحن لم تعد تسكرنا سوى الوحول

واضيعة العنقود

في حانة الكلاب البيض

والكلاب السود[2]

---

(١) نفسه / ٥٦٩.

(٢) نفسه / ٥٦٩.

(٤)

ومن بين الشخصيات الأدبية خارج تراثنا العربي يستوحي بسيسو شخصية الأديب الروسي (الكسندر بوشكين)[١]،ضمن قصيدة بعنوان (إلى بوشكين)، ليجسده رمزا للشاعر الأنموذج الذي يجب أن يحتذيه الشعراء، بحيث تصبح أشعارهم وقصائدهم نواة للثورة على السلطة وأعوانها:

الشاعر يحشو بالحبر الأبيض غليونه

ويدخن في وجه القيصر يا بوشكين

قصائده

ويقلِّم في وجه الرقباء أظافره[٢]

وقد مال بسيسو إلى استيحاء هذه الشخصية، بسبب العلاقة الخاصة التي تربطه بفكر صاحبها، ذلك أنه –بسيسو–كان عضوا في عصبة التحرر الوطني، ثم الحزب الشيوعي الفلسطيني، زيادة على زياراته المتعددة لروسيا، ومشاركاته في المؤتمرات الأدبية هناك، واجتماعه بأهم شعراء روسيا، الذين ينظرون إلى

---

(١) أديب روسي، ولد في موسكو ١٧٩٩م، ويعد أول من استهل الدعوة إلى الحد من سيادة النبلاء في روسيا، أتيح له أن يطلع مبكرا على الآداب الأوروبية والروسية، فشق طريقه نحو هدفه الأسمى الداعي إلى إلغاء القيصرية، أو تحديد سلطانها، والقضاء على استرقاق الفلاحين، وقد كتب قصائد سياسية حمل فيها على القيصر ونظامه، وحاول القيصر ترويضه وجعله شاعر البلاط الأول، فقربه، وعطف عليه وأعاده من منفاه، إلا أنه أدرك نوايا القيصر في إذلاله، وتسخير أدبه في تمجيد سلطانه، فاستمر في ثورته على الحكم، ولما أخفق االقيصر في عزله من المجتمع ودعوته إلى الثورة، كلف ضابطا يدعى (دانتس) باستفزازه إلى للمبارزة فسبقه في إطلاق الرصاص عليه، وأصابه في بطنه بجرح مميت، عام ١٨٣٧م، انظر نجاتي صدقي: بوشكين، أمير شعراء روسيا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٥.

(٢) الأعمال الكاملة / ٥٥٥.

بوشكين كأول أديب روسي ثار على الحكم القيصري الرأسمالي، ودعا إلى إعلاء شأن الديمقراطية القائمة على أساس حزبي شيوعي[١].

ويغدو بوشكين عند بسيسو رمزا للثورة المفقودة التي ماتت من قصائد الشعراء المعاصرين، " **آه تعبت أفتِّش عنك فما أصعب / أن يفتقد الشاعر شاعره** "[٢]، ويفتقد بسيسو بوشكين، ولكنه يعلم أين يجده، فليس هو –بوشكين– شاعرا متملقا يختبئ في قصور السلطة وأوراقها الرسمية، بل إن مكانه الحقيقي الذي لا يبرحه هو الثورة الدائبة المطاردة بين السجون والمنافي ورصاص السلطات:

أنا لن أجدَكْ مختبئا في محبرة

أو في داخل أيقونة

كلصوص الشعر الكذابين

في المتحف، في المشرحة، وفي أوراق النقاد الرسميين

لكني يا بوشكين وجدتك

ما بين مسدس دانتس. ومسدس مارتينوف[٣]

تنهض وتعود إلينا[٤]

ويصور بسيسو محاولة القيصر تصوير بوشكين شاعر بلاط كبير بعد موته، ليمحو بذلك صورة الثائر المعارض من عقول الناس الذين ينسون وقوفه في وجه السلطة رافضا إذلالها له، وتسخير إبداعه في سبيل توطيد دعائم حكمها:

---

(١) بسام أبو بشير: معين بسيسو، انظر الصفحات ٢٠، ٢٤، ٥٢

(٢) الأعمال الكاملة / ٥٥٥

(٣) قاتل الأديب الروسي (ليرمنتوف)، انظر الأعمال الكاملة /٥٥٥

(٤) نفسه / ٥٥٥-٥٥٦

حفظوا في المتحف يا بوشكين، الورقة والمعطف
وقناع الجبس وآخر وجه لك قبل الموت
لكن أين دخان البارود المتطاير
من عين مسدس دانتس(١)

ويداخل الشاعرَ إحساسٌ بالأسى على من عاصر بوشكين من الثوار الذين لم يتبعوا نهجه، ويكملوا رسالة الثورة، بعد أن تمكنت السلطة القيصرية من إخفاء صورة بوشكين الثائر، فيجب أن يكونوا مثالا يحتذيه شعراء العالم في مواجهة ظلم السلطة:

لِمَ لمْ يجمعْه أحد منهم يا بوشكين
لِمَ لمْ يسكبه أحد منهم في كأس؟
كي نصنع نحن الشعراء سحابة(٢).

ثم يتوجه الشاعر ليخاطب شعراء العصر، مبينا لهم أن موقفا واحدا كمواقف بوشكين، من شأنه أن يزرع الرعب في صدر السلطة ويؤذن بزوال عرشها " **قطرة حبر واحدة تكفي / لتسمم تمساحا / وجميعَ الرقباء السريين / والعلنيين**"(٣)، وينتقل من مخاطبة شعراء العصر ليرسم صورة لوضع الأمة، يبين فيها كيف يكون الموت مصيرا لكل من يحاول الوقوف في وجه القيصر المعاصر، ويشيد بسيسو بمضيّ رفاقه في ثورتهم، فقد صار الموت حلمهم الأول وأملهم الرائع، لأنهم يرون في موتهم انطلاقة لحياة شعبهم:

---

(١) نفسه / ٥٥٦.
(٢) نفسه / ٥٥٧.
(٣) نفسه / ٥٥٧.

نحن الشعراء

قد لا نعرف شكل السيف أو الخنجر يا بوشكين

إنا لا نطرق فوق السندان قصائدنا

لكن حين يحب الشاعر ويدافع عن صوته

ضدّ الخنزير البرّي

والكلب السّرّي

يصبح يا بوشكين الموتُ

هو الأمل الرائع للإنسان

يصبح يا بوشكين هو الحب الأول

والحلم الأول(١)

ويبصِّر بسيسو جميع الشعراء بأن بوشكين إنما كان صوتهم المعبر عن فكرهم ورغبتهم في الخلاص من الحال المتردية التي انساقت إليها الشعوب، حيث علمت الأرض كلها –بموت بوشكين– أن ثمة نوعا من الشعراء يكتب قصائده بدمائه، ويصوغها بنبض روحه :–

"**لكنْ موتُك علمنا أن الشعراء / عائلتان / عائلة تكتب بالحبر/ والعائلة الأخرى تكتب بالدم** "(٢)، ويخبر بسيسو شعراء العصر أنهم ليسوا بمأمن من القتل بعد موت بوشكين، حيث يعج العالم بالقتلة الذين يتتبعون الشعراء، ويبذلون كل ما في وسعهم للقضاء عليهم:

---

(١) نفسه / ٥٥٨.

(٢) نفسه / ٥٥٨.

بوشكين

ما زال هنالك في العالم

دانتس آخر

مارتينوف آخر

ما زال هنالك يا بوشكين الشاعرُ

والقاتل(١)

وفي قصيدة بعنوان (بطاقة معايدة إلى بوشكين)يستوحي الشاعر شخصية بوشكين ليتعرف موقفه من المعاصرين، إذ يتخذه رمزا لآخر الشعراء الداعين إلى الثورة والوقوف في وجه السلطة، ويرى بسيسو شعراء العصر مجموعة من الأرانب العرجاء، والحيات والسلاحف، فيتساءل عن موقف بوشكين لو رأى هذه الفئة التي لم يعد يربطها بالشعر سوى قدرتها على النظم فهم –برأيه– مرتزقة لا يهمهم سوى رضى السلطات عنهم، في حين يُلقى بالشعراء الصادقين في السجون والأقفاص، ولا يجدون من يقدرهم:

لو عشتَ في بلاط عصرنا

في هذه الأيام

حيث الأرانب العرجاء

تركب الأفيال

وترتمي العنقاء في قفص

وتكتب الأسماك والحيات

أجمل الأشعار والقصص(٢)

---

(١) نفسه / ٥٥٩.

(٢) نفسه / ٢٨١.

ويرى بسيسو أنه من الأفضل لبوشكين ألا يكون قد عاش في هذا العصر، لأنه سيجد شعراء العصر هم الأقل حرصا على مصلحة الأمة، وليسوا ممن يسترخصون دماءهم وأعمارهم حرصا على مصلحة الشعوب، فقد ضاعت الأشعار، واختفى الشعراء الحقيقيون، مما يبعث حيرة في نفس الشاعر، جعلته يفقد الأمل بالخلاص من هذه الحال:

لو عشتَ في بلاط عصرنا
لجاء أصلع الجناح من بطانة الأمير
مبارزا
وأشهرتْ في وجهك السلاحف الرماح
فالشعر في المخلاة، والنجومُ
في مذاود البقر
فما الذي تقول
زهرة البركان للحجر؟[١]

(١) نفسه / ٢٨٢.

(٥)

وتظهر في شعر بسيسو صورة لابن المقفع ضمن قناع بعنوان (أحلام ابن المقفع)، يتخذه رمزا للشاعر الملتزم، الذي تكون أشعاره ومواقفه الوطنية سببا في هلاكه، وسخط السلطة عليه، ويكشف القناع عن ثلاث صور كانت تعتمل في ذهن الشاعر لحظة تجسيده ابنَ المقفع، إحداها: صورة الشاعر نفسه حين جعلته مواقفه وأشعاره، يمضي حقبة من حياته في الظلم، متنقلا بين السجون المصرية، لأكثر من ست سنوات[١]، وثانيتهما: صورة ابن المقفع حين كتب أمانا عن المنصور كان سببا في قتله[٢]، والصورة الثالثة هي صورة الفيلسوف (بيدبا) الذي كان تعريضه بظلم (دبشليم) ملك الهند سببا في الأمر بصلبه وقتله[٣].

ويفيد قناع بسيسو من تلك الصور التاريخية، فيجسدها ليخاطب بها أشعاره، مبينا أنها السبب في عذابه وتنقله بين السجون والمنافي:

وشيتَ بي، قتلتني

وكنت شاهدا عليَّ في بلاط دبشليم

وكنت صاحبي القديم[٤]

---

(١) بسام أبو بشير: معين بسيسو / ٥٣.

(٢) جاء في أمان ابن المقفع عن المنصور:" ومتى غدر أمير المؤمنين بعمه عبد الله، فنساؤه طوالق، ودوابه حبس، وعبيده أحرار، والمسلمون في حل من بيعته، فاشتد على المنصور جدا، وخاصة أمر البيعة، وكتب إلى سفيان بن معاوية المهلبي–وهو أمير بالبصرة من قِبَلِه– بقتله، فقتله.انظر عبد القادر البغدادي:خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي،مصر، ١٩٨، ج٨/١٧٧.

(٣) عبد الله بن المقفع: كتاب كليلة ودمنة، الكتبة الحديثة، بيروت، ص١٩.

(٤) الأعمال الكاملة / ٢٦٣.

ويدير الشاعر الكلام على لسان ابن المقفع نفسه، ليشير صراحة بأن وقوفه في وجه السلطة هو الذي ألحق به العذاب والقتل، فحينما سمح لكلماته أن تخرج من صدره، وتُعرِّي السلطة الغاشمة، كان قد حكم على نفسه بالقتل:

قتُلتُ حينما علمتك الكلام

يا سارق الأحذية الحمراء

من أعناق هذه الأصنام (١)

ثم تتوتر لغة القناع، فتكشف لنا سبب قتله، فقد عزاه إلى مقاومة الحكام، وتوعدهم بالسقوط فور اندلاع الثورة، فلن يستمر الشعب في إذعانه وولائه لمن لا يستحقون حكم الأمة، ويبين أن حاكما كهذا يجب أن ينزع من منصبه، ليتولى السلطة من هو جدير بها، فهو يؤكد بأن صراحته ووقوفه في وجه الحكام، هي التي جعلتهم يحنقون عليه، ويدبرون المكيدة لقمعه:

قُتلتُ حين قلتُ للأسد

تموت أيها الملك

تموت حين تسقط اليمامة الزرقاء

في الشرك

تملأ عينيك النّمال

يُغمد الوتد

تُسحب بالحبال يُغلقون

باب ذلك العرين بالحجر(٢)

---

(١) نفسه / ٢٦٤.

(٢) نفسه / ٢٦٤.

ويختم الشاعر قناعه بتأكيد إخفاق محاولات قمعه جميعها، فلن يردعه شيء عن الوقوف في وجه الظلم، وإن كان سيُقتل، فإن الشعب ماضٍ في ثورته، ولن يستسلم، ونلحظ أن الشاعر لا يداخله إحساس بالندم على مواقفه التي أوشكت أن تقضي على حياته، ولا يبالي بالموت في سبيل أرضه وشعبه:

معذرة مولاي إننا بشر

ننوح كالحمام، نلبس السواد

ثم يطلع القمر

ويملأ الزئيرُ من جديد قلبنا

ويسقط المطر(١)

---

(١) نفسه / ٢٦٤.

(٦)

ومن الشخصيات التي يستثمرها ديوان بسيسو صورة بديع الزمان الهمذاني[١]، ضمن قصيدة بعنوان (مقامة إلى بديع الزمان) على غرار مقامات الهمذاني، التي كانت تصويرا صادقا للبيئة في عصره، ويتخذ بسيسو قصيدته رمزا لحاشية السلطان المضللة، التي تسعى جاهدة للبحث عن مخارج لسقطاته وعثراته، ويعمد فيها الشاعر إلى أسلوب السند والرواية، كالهمذاني في مقاماته، مصورا من خلال ذلك الزمرة التي تقوم عليها بطانة الأمير، وتدور أحداث القصة في الكوفة –مسرح مقامات الهمذاني– وينقل الشاعر قصته عن ورّاق، عن خمّار، عن قاضٍ، عن سائس خيل السلطان، عن جارية، عن مخصيٍّ، عن قمر الدولة، التي بدورها ترمز إلى أقرب الناس من السلطان، ونلحظ في هذا المجال أن بطانة الأمير تقوم على فئة مكتسبة، لا يهمها سوى إرضائه ليغدق عطاياه فوق رؤوسها.

وبعد أن ينهي الشاعر توثيق رواية قصته، يبدأ بتفصيلها مبينا أن السلطان ارتكب كبيرة وإثما في شهر رمضان، وأخذ يبحث عن الفقهاء والشراح ليسعفوه بفتوى تخلصه من هذا الإثم:

كنّا في شمس الرابع من رمضان
مولانا أنطقه الله فصاح
من يقعي خلف الأبواب
من الفقهاء من الشُّرَّاح[٢]

---

(١) أحمد بن الحسن بن علي، ٣٥٨–٣٩٨هـ، ورد نيسابور ٣٩٢هـ وأملى ٤٥٦ مقامة، نحلها أبا الفتح الإسكندراني في الكدية، وضمنها ما تشتهي الأنفس، انظر ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، ٧ج، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ج١/٢٣٤–٢٥٣.

(٢) الأعمال الكاملة / ٢٩٢.

ويكشف النص أن السلطان قد اقترف ذنبا في رابع أيام رمضان، ولم يقترفه أول أيام الشهر، لينفي عنه اختلاط الأمر في ذهنه، فتحمل فعلته حسن نية منه، مما يدلنا على أنه قام بالأمر عامدا، ثم أخذ يبحث عن فتوى تسوغ له ما ارتكب، فهو على يقين تام بأن بطانته لن تعجز عن إحضار من يخرجه من مأزقه، إذ تعج الأمة بمن يسخرون العلم والفقه في سبيل مصالحهم الخاصة:

مولانا في بابك عبدك وأواء النطاح

وهنالك عبدك خفاش بن غراب

والشيخ الواثق بالله، ابن مضيق

صاحب ألف طريق وطريق

تسلكه الزنديقة والزنديق(١)

وينمُّ اختيار الشاعر لهذه الرموز على قدرة خاصة في الإزراء على الوالي، لأن مثل هؤلاء هم أهل العلم الذين جاءوا ليخرجوا السلطان من زلته، إنهم تيس نطاح، وخفاش يقلب الأمور رأسا على عقب، ولا يظهر إلا ليلا، وزنديق، ولا غرابة في هؤلاء الفقهاء، فالوالي نفسه أشبه بحمار تنتصب أذناه، ولا شك أن علماءه سيكونون من فصيلته "**مولانا عطس ثلاثا يرحمه الله/ وانتصبت أذناه/ إليّ بوأواء النطاح** "(٢).

لقد اختار الوالي وأواء النطاح لأنه أقرب إلى فصيلته، ثم أخذ يقص عليه القصة، حيث إنه وعد جاريته الرومية بزيارة مخدعها، والنوم في سريرها، فلما استيقظ وجد نفسه في حجرة أحد غلمانه "**وصحوت مع الديك فإذا بي/ أتمدد في**

---

(١) نفسه / ٢٩٢.

(٢) نفسه / ٢٩٢.

ذنبي/ في حجرة أحد الغلمان"[1].

وها هو ذا المفتي يجهد في إخراجه من هذا المأزق بنباهة وفطنة، لكنها تتم عن استخفاف بعقول الآخرين، إذ عمد إلى تزوير الحقائق، ورسم صورة قذرة تبرّئ السلطان من أي ذنب قد يعود عليه، فالأعمال بالنيات، وهو لم يقصد مضاجعة الغلام، إنما يعود الذنب على الجارية، لأنها لم تضع على باب غرفتها علامة ترشد الوالي:

فالقسمة غلبت والعبرة في النية

لا أين تسير القدمان

وسواء في المخدع إنس أو جان

والذنب على الجارية

فلو وضعتْ في باب المخدع مصباح

ما ضلت قدما مولانا

والله تعالى أعلم والسلطان

وخازن بيت المال[2]

ونرى كيف سعى التيس الفقيه إلى تزوير الحقيقة وقلبها بحثا عن مخرج لسقطة السلطان، جريا وراء مصلحته الذاتية، وحصوله على المال.

---

(١) نفسه / ٢٩٣.

(٢) نفسه / ٢٩٣.

ثانيا: السياسيون والقادة

ونقصد بهم تلك الشخصيات التي كان لها دور تاريخي، كالزعماء والقادة والخلفاء، أو أولئك الذين كانوا نواة للثورة، ونصَّبوا أنفسهم للوقوف في وجه الظلم، دفاعا عن حقوق العامة، وقد عمدت الدراسة إلى تقسيم هذه الشخصيات تبعا لتسلسلها التاريخي، بدءًا بالرموز التي ظهرت قبل الميلاد، ومرورا بالعصر الإسلامي، وانتهاء إلى الرموز التي ظهرت بعد الإسلام.

(١)

وأول ما يطالعنا من هذه الشخصيات صورة (نفرتيتي)[١]، فيجسدها بسيسو رمزا لأبناء مصر الذين اتحدوا في سبيل الثورة التي تخرجهم مما هم فيه من الاحتلال[٢]، ويبدأ الشاعر قصيدة (نفرتيتي) بإعلان أرض مصر ساحةً للثورة، بعد أن جاءها أمل النصر والتحرير، حاملاً على عاتقه لواء تخليصها مما تعانيه، فلن تكون بعد تلك اللحظة مسرحا للغرباء، إذ مضت فترة التخاذل والخنوع، وبدأت حال جديدة من النضال والمقاومة:

---

(١) ملكة مصرية من عهد الفراعنة، وهي زوجة الملك أخناتون(أمنحتب الرابع) الذي كان يدعو إلى عبادة الشمس، وقد أخلصت له ولمبادئه في العبادة، إلا أن جفوة بينهما جعلته يهجرها، فسكنت قصرا يدعى (قصر أتون) وأمر بإزالة أسمائها عن جدران قصره، في حين أبقت هي على كل شيء يربطها به، إخلاصا منها ووفاء، وذلك سنة ١٣٧٥ق.م، انظر:

- ول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥. بتصرف.

- أحمد فخري: مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠، ص٢٦٩-٢٧١.

(٢) وللشاعر ارتباط وثيق بمصر، فقد تلقى فيها تعليمه الجامعي، وهناك نضجت اتجاهاته الداعية إلى الثورة والمقاومة، كما أنه سجن في مصر فترة تجاوزت ست سنوات، انظر، بسام أبو بشير: معين بسيسو / ٢٤ و ٥٣.

يصعد الآن حصان البحر حاملا في جناحه

خوذة جندي

يلقي بها على الشطّ تصير زورقا

الهرم الأكبر ليس فندقا

وأبا الهول لا يذيع نشرة الطقس والأخبار

ليس شاعرا مرتزقا(١)

إن رؤية الشاعر أبا الهول ليس مذيعا أو شاعرا مرتزقا، تعني أنه لم يعد يرضي أهواء السلطة، أو يعمل بإرادتها، فقد تغيرت الأحوال، وأصبحت مصر تحمل فكرًا ثوريا، يمنعها من الاستسلام، في حين يصبح الشاعر نفسه عنوانا لاندلاع الثورة، يحمل مناشير المقاومة ويوزعها على أبناء الشعب:

والنيل طالب في الجامعة

وجسدي مطبعة

وأنا ساعة الحائط صرت طائرا

يلقي المناشير على القاهرة

نفرتيتي عضوة في حزبها الشيوعي(٢)

ويستمر الشاعر في حث نفرتيتي -أبناء مصر- على المقاومة والثورة، فهو نفسه رمز لأسطورة البعث والتجدد، والإصرار على البقاء، ويرى في استجابتهم له خلقا لكينونتهم، وبقائهم:

أنا الشجر القادم من شواطئ المحرقة

أنا المطر القادم من موانئ المشنقة

---

(١) الأعمال الكاملة / ٦٦٩.

(٢) نفسه / ٦٦٩-٦٧٠.

أنا المجداف صرت ورقة

وجسدي مطبعة

فكوني معي أو كوني معه

يا طائر السنونو

نكون أو لا نكون[١]

وتلقى دعوة الشاعر للثورة استجابة كاملة، فيخرج أبناء مصر يجددون العهود، ولم يبق مصري واحد من مختلف فئات الشعب إلا وشارك في الثورة:

عُمَّال حُلوان وبحَّارة بور سعيد

والغزالة التي على الشاطئ ترضع الإسكندرية

وعرائس النيل في المراكب السرية

يصنعن القنابل اليدوية[٢]

ويستمر بسيسو في رسم صورة بديعة لاستجابة الشعب لمتطلبات الثورة، ومضيّهم فيها قدما، حتى غدت مصر كلها – أحياء وجمادات – شعلةً تضئ سبل الثورة، وتحتضن الأرض، ويتجاوز الأمر الناس والأحياء، ليصبح السجناء والقتلى والموتى جميعهم ثوارا، يخرجون ليعلنوا الثورة على السلطة الحاكمة، التي كادت تنسى حقوق الشعوب، متجاهلة قدرتهم على الوقوف في وجهها:

يخرج الآن من آنية الزهور

من حواصل الطيور

من مدرسة القبور

جنود مصر

---

(١) نفسه / ٦٧٠.

(٢) نفسه / ٦٧١.

أيها المظليون

هذا قصر عابدين

يلتفُّ حوله النيل

فاهبطوا مراكبا(١)

ويصف الشاعر حالة جديدة كان الناس ينتظرونها منذ البداية، يعلن معها براءته من كل شيء سوى الثورة، التي لن تقبل بعدئذٍ استمرار الطامعين في نهشهم أحشاء الشعب، ومتاجرتهم بحقوقه، وسعيهم إلى إذلاله، ولن تسمح مصر لأحد بأن يحيلها سلعة تباع وتشترى، أو مسرحا للمصائب والدموع:

مسافرٌ ونفرتيتي في دمي مسافرة

أنا الآن في شوارع القاهرة

هذا الشارع الذي يصهل فيه الذئب

ليس شارعي

هذا الشارع الذي يبيع أصابعَ الأطفال

عيدان ثقاب

ليس شارعي

هذا الشارع الذي يبيع الصحف التي تكتبها الشرطة

بالعصيِّ والأسنان

ليس شارعي(٢)

ثم يُنطق الشاعر سيدنا يوسف ليجعل مصر رمزا لمهد ثورة الأقطار العربية وكرامتها، فتتراءى أمام يوسف المعاصر صورة المدن الفلسطينية وقد أخذت

---

(١) نفسه / ٦٧١.

(٢) نفسه/ ٦٧٢.

تستشعر حريتها وخلاصها، انطلاقا من ثورة أبناء مصر:

يا مصر أنا يوسف الفلسطيني في البئر

وأنت في البئر نخلتي

وأنت نافورتي

جدلتها حبلا

أيها النيل الذي يطفو على وجهي سيفا

آه ما أبعد حيفا

آه ما أقرب حيفا(١)

ويكشف النص عن تعلق الشاعر الشديد بمصر، ورؤيته لأشرعة النجاة من خلالها، ذلك أنها لم تهن يوما لغاصب، ولم تردَّ دعوة من يستجير بها، فهي عنده تمثل معاني الخلاص كلها، لذا فلن يقبل منها أن تحتضن الغرباء وتتخلى عن أبنائها:

يا وطني ... يا وطني ... يا وطني

فآه يا مصر التي تعطي الغريب

قلبها رغيفا

وذراعها شمعدانا(٢)

ويعود الشاعر ليرسم صورة زاهية لثورة مصر، فيرى الشعب بأكمله وقد أعلن طوفانا لا يعيقه حاجز، وغدت مصر فتاة جميلة تكتحل برمل سيناء، وتعلن انقضاء عهد الظلم والاستبداد، فخلت شوارعها من الدماء التي سفكها الأعداء، وعمَّ السلام فوق ترابها:

---

(١) نفسه / ٦٧٣.

(٢) نفسه / ٦٧٤.

رأيت مصر برمل سيناء مكحَّلة

تكسر عنقودا على ركبتها وسنبلة

وتغسل المقصلة

يا بنت مصر ما أجمل المنديل

حينما يكون نهر النيل

يا بنت مصر ما أجمل الحمامة

حينما تكون فوق الصدر شامة

ما أجمل المومياء في التابوت

ترفض أن تموت(١)

ونرى كيف تغدو مصر زاهية بثوب جديد، حيث صارت الأرض تسابق الزمن " **في انتظار قصيدة مصرية/ تكتبها بندقية** "(٢).

* * * * *

وتظهر في ديوان بسيسو شخصية الإسكندر المقدوني(٣) ضمن قصيدة بعنوان (الإسكندر المقدوني وزهرة عباد الشمس) إلا أن النص يقوم على تأويلات متعددة

---

(١) نفسه / ٦٧٥.

(٢) نفسه / ٦٧٦.

(٣) ولد عام ٣٦٥ ق.م في مقدونيا جنوب شرق أوروبا، وتتلمذ على أرسطو وأخذ عنه الميل إلى حب البحث، ويعد عصره مرحلة تحول في التاريخ الإغريقي، واختط بفتوحاته ميادين جديدة للمستوطنين والتجار من مقدونيا و اليونان، ويرى بعض الباحثين أنه كان خليعا متهتكا يقضي الليالي الحمراء في معاقرة الخمر، وكان قاسيا لا يرحم ولا يحجم عن شيء في سبيل أطماعه، ويفيد بسيسو من الصفات الشخصية هذه للإسكندر ليجعله رمزا للسلطة المستغلة، باعتبار شهرزاد رمزا للأرض. انظر محمد أسد الله صفا: الإسكندر المقدوني الكبير، دار النفائس، بيروت، ط١، ١٩٨٥، انظر المقدمة، والصفحات ٣٥- ٣٦.

يمثل فيها الإسكندر صاحب السلطة العليا، الذي يستغل أرض الأمة أو كرامة الشعوب، وحقوقهم وأعراضهم، وحين يستهلكها ويملّ منها يهبها لمن هم دونه من الملوك والقادة.

ويميل البحث إلى أن النص يعبر عن استغلال الأرض وانتهاكها، والتي يجسدها الشاعر ضمن الشخصية الشعبية (شهرزاد) ويعمد إلى سرد مجريات النص من نهاية الأحداث ، ثم يبدأ بإعادة كشفها تدريجيا.

ويرمز النص إلى انتهاك الأرض العربية –شهرزاد– بعد موت فارسها –شهريار– الذي كان يحميها ويدافع عنها، فأصبحت وحيدة، وعُرضةً للطامعين، يعقد أصحاب السلطة لها مزادا، فيأخذها من يرسو عليه المزاد، ثم يطرحها بعد أن يملها.

وتغدو شهرزاد –الأرض– بعد موت فارسها سلعة يفتتحون مزادها من جديد، فيفوز بها الإسكندر –السلطة العليا– فتُحمل إلى خيمته، بعد أن تقام لها طقوس من التهيئة والاغتسال، والتطيب، وإعلان المراسم، ثم يضاجعها:

وابتدأ المزاد
وحُمِّلت على محفَّةٍ لخيمة الإسكندر المقدوني
واجتلبوا لها غزالة ولبؤة
واغتسلت
ويُخِّرت وعُطِّرت
ونفخوا بالبوق
وجيء بالسرير
وأقبل الإسكندر
يا قمر الإسكندر
ضاجعها الإسكندر(١)

---

(١) الأعمال الكاملة / ٤٥٩.

ويتبدى الإسكندر شخصا عابثا يملُّ الأمور سريعا، إذ يضاجع شهرزاد حتى الفجر، ثم يعافها ويهبها إلى أحد ملوك إمبراطوريته، فتقيم عنده ليلتين، ثم ما يلبث أن يملها، ويهديها أحد أمرائه الذي يعطيها بدوره إلى وزير يبدأ بتوزيعها على رجال بطانته:

ضاجعها حتى صياح الديك
ثم عافها
وأهديت إلى ملك
وبعد ليلتين عافها وحملت في هودج
وأهديت إلى أمير
واحترقت حديقة البخور
ثم أهديت إلى وزير
للرجل الأول والخمسين في بطانة الوزير(١)

وتغدو الأرض –شهرزاد– في حال لم تعد معها قادرة على المقاومة أو الاحتجاج، فقد اعتادت رؤية نفسها رخيصة تتنقل فوق أسرَّة الملوك والسلاطين، ويقترعون عليها:

وحينما قد طُعنت غزالة البحر
وأصبح القمر
عينا من الزجاج
تحولت سرّتها إلى قدح
ونخبَها قد شرب الملوك والثوار
تعلمت كيف تضاجع الملوك والثوار(٢)

---

(١) نفسه / ٤٦٠.

(٢) نفسه / ٤٦٠.

إن فقدان الأمة للقائد المعوَّل عليه، قادها إلى مثل هذه الحال المتردية، التي يستحيل عليها أن تستعيد نهضتها معها من جديد، شأنها في ذلك شأن الشتاء الذي يفتقد قوس قزح، بألوانه الزاهية المبشرة بموسم وفير، فقد أجدبت الأرض، وعلت الوجوهَ الوحولُ:

هذا الشتاء لا تمرُّ في سمائنا

ألوانك الحمراء والزرقاء والخضراء

كالوحول في وجهنا

كالصمغ يا قوس قزح

فمسرح الليمون والزيتون

لم يعد له ستار(١)

بعد هذا السرد يبدأ الشاعر بالكشف عن مكنون نفسه، والتصريح بتردي حال الأمة بعد فقدانها فارسها، مما جعلها عرضة للطامعين، ينتهكون مقدراتها، حتى غدت أرملة اضطرت إلى الأكل بثدييها في سبيل القوت، وهاهي ذي الأرض تروي قصتها على لسان شهرزاد التي ضاجعها الإسكندر، ثم وهبها غيره، وأخذ كل واحد بدوره يهبها لمن هو دونه، حتى انتهى بها المطاف في أسرّة العسس، أقل جنود الدولة مرتبة:

والديك صاح ينعى شهرزاد

ومرة خامسة يبتدئ المزاد

وشهرزاد

مقطوعة اللسان في شبَّاكها مصباحها

مقصوصة الضفائر

---

(١) نفسه /٤٦٠ –٤٦١.

تقول إنها قد حُمِّلتْ على محفة

لخيمة الإسكندر المقدوني

وبعدها قد وهبت إلى ملك

ثم إلى أمير

ودارت دورة السرير

فحملت إلى وزير

وأُلقيت من بعده لآمر الجنود

ضاجعها ... ضاجعها ... ضاجعها

ثم رمى بها إلى العسس

ثم إلى العسس(١)

ونلحظ كيف صور بسيسو أن فقدان الثوار من أبناء الأمة وإقصاءهم في السجون والمنافي، جعلها عزلاء لا مغيث لصريخها، فانتهى بها الأمر سلعة تباع وتشترى، ويتحكم بمصيرها الأراذل.

---

(١) نفسه / ٤٦١.

(٢)

ومن بين الشخصيات التاريخية السياسية، يجسد بسيسو شخصية الحجاج الثقفي رمزا لأعداء الأمة الذين يعيثون فسادا فوق ثراها، وتتبدى هذه الصورة ضمن قصيدة بعنوان (الحجاج والفيلسوف الأخرس) يستوحي فيها خطبة الحجاج في أهل الكوفة، زمن عبد الملك بن مروان[١]:

وأرى رؤوسا أينعت وأرى القطاف

وأرى الدماء

بين العمائم واللحى، تبت يداك[٢]

ويكشف الشاعر رمز الحجاج منذ مطلع النص، فوجود الحجاج المعاصر، أشعل في الأرض براكين الدماء، وأحلَّ المعتدين محلَّ أبناء الأرض، وزيَّف وقائع التاريخ كلها:

بغداد أسكرها النواح

وعلى الضفاف الخضر

تغتسل الضباع وشهرزاد

أخرى مزيفة وألف حكاية

شوهاء في نجم النهار[٣]

ويرسم الشاعر صورة لما حلَّ بالأرض العربية من كوارث، إذ فقدت رمز قيادتها المرجوّ – شهريار– فغدا أخرس مجذوما، لا يملك إلا الإصغاء دون قدرة

---

(١) انظر خطبته، محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري، (تاريخ الأمم والملوك)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ج٣/٥٤٧.

(٢) الأعمال الكاملة / ٢٦٩.

(٣) نفسه / ٢٦٩.

منه على الكلام، ويسلبونه إرادته، ويعجز عن فعل شيء حيال ذلك:

وعلى الجماجم في ملابس شهريار
الفيلسوف الأخرس المجذوم يقعي
وهو يصغي
كيف قد فقأوا عيون السندباد(١)

إن فقدان السندباد حريته يغري الطامعين لاهتبال الفرصة السانحة، فيعرضون خدماتهم على الأعداء ضد مصلحة شعوبهم، و يجسدهم الشاعر على صورة بائعة هوى رخيصة، تكشف عن جسدها لتجذب عاشقيها وتبشرهم بعجز الأمة عن النهوض، وفقدانها للسندباد -القائد- الذي غدا عاجزا عن قيادة الثورة:

وتصيح عاهرة تسمي نفسها
قمر الزمان
مبحوحة الثديين، كم صاحا
بنافذة لماخور وخان
مولاي قد طوي الشراع
هوَ ذا قميص السندباد
عليه أختام البحار(٢)

إن شهريار - قائد الأمة ومخلصها- ليس غائبا عن مسرح الأحداث التي تدور في وطنه، لكنه -كما سبق- عاجز عن الفعل لولا ما تبوح به عيونه، من حقيقة ما ألحقه العدو ببلاده من خراب، فها هي ذي البلاد تنوح منتظرة زوال هذه الحال، وبزوغ فجر الأمة على أيدي ثوار حقيقيين، يحملون همومها، ويناضلون في سبيل حريتها وكرامتها:

---

(١) نفسه / ٢٧٠.

(٢) نفسه / ٢٧٠.

والفيلسوف الأخرس المجذوم
من عينيه يبصق والهتاف
يعلو وفوق الضفة الخضراء
تضحك من مخالبها الضباع
بغداد أسكرها النواح
وحمامة ناحت بباب الطاق
تنتظر الصباح(١)

ويتحول الحجاج في شعر بسيسو رمزا للحاكم نفسه، ولكنه حاكم أجوف، يضمر باطنه خلاف ما يدعيه من هيبة، وحنكة سياسية قادرة على تسيير أمور الشعب، غير أنه يفقد هيبته تلك عند أول عثرة تواجهه:

أنا ابن جلا وطلاعُ الثنايا
متى أضع العمامة تعرفوني
زوبعة هبت وطارت العمامة
وصاح لاعقو حوافر الجياد
لم تكن سوى حمامة
طارت وصاح آخرون بل غمامة(٢)

وعلى الرغم من محاولة المتملقين إضفاء سمات العظمة على الحجاج المعاصر، فإن الأزمات تكشف حقيقة معدنه، مما يتطلب ثورة عارمة تخلص الشعب من التردي الذي أصابه، بسبب إيمانه بشخص عاجز عن نصرته، الأمر الذي يوجب عليه أن يطرح ما يغطي به ذلك الشخص نفسه من هيبة ووقار، في سلة المهملات:

---

(١) نفسه / ٢٧٠.
(٢) نفسه / ٣٩٦.

أما الذي رأى فوق الذي رأوا

فصاحَ

لم تكن سوى علامة

وبعدها القيامة

لكنها هناك كانت العمامة

في سلة القمامة(١)

* * * * *

وتظهر في ديوان بسيسو شخصية صلاح الدين الأيوبي من بين رموز القيادة التاريخية، رمزا لآخر الفاتحين العرب، فمنذ وفاته تعاني الأمة حالة من التخاذل والانكسار أمام العدو، ولم يعد الشعراء قادرين على الدعوة إلى الثورة، لأن أبناء الشعب قد هانوا واعتادوا التجرد من ماضيهم:

معذرة سيدتي إن جئتِ إلينا في يوم

تُقطع فيه أيدي الشعراء

ماذا في الشرق اليوم يباع؟

بعنا لعجوز قبلك قبر صلاح الدين

وحطين(٢)

ولا يقتصر الأمر على فقدان الأمة محررها، بل أصبحت كالفتاة التي يعزف الفرسان والفاتحون عنها، وأخذت تستمرئ طعم الخنوع، ويداخلها الرضا بالهزيمة، فلم تدعُ أحدا لنصرتها:

---

(١) نفسه / ٣٩٧.

(٢) نفسه / ٣٤٠.

لم تصرف يوما شيكا

من مصرف حطين

وقَّعه بالسيف صلاح الدين

لم تصرخ يوما (وامعتصماه)(١)

وتتجلى شخصية صلاح الدين في موضع آخر رمزا للمقاومة المستمرة التي لا تقف في وجهها العوائق، فأبناء فلسطين، وشعراؤها، ما يزالون دعاة للثورة، وقادة لها، ولن تكف القصائد عن استثارة الشعوب، ما دام ذكر صلاح الدين خالدا في أذهانهم:

ما زال هنالك فوق حبال الشعراء

قصائد تتدلى ترشح باسم فلسطين

ما زال هنالك فوق السندان

حديد يُطرق

خوذاتٌ، حدواتٌ، أوسمةٌ ونياشين

ما زال هنالك في الثلاجة

لحم صلاح الدين(٢)

* * * * *

ومن هذه الرموز شخصية عثمان بن عفان، الذي اجتمع نفر من أهل مصر والكوفة والبصرة لقتله، لأنه رفض أن يخلع نفسه من الخلافة، عملا بوصية الرسول -ﷺ- فحاصروه ودخلوا بيته، وقتلوه والمصحفُ بين يديه، فوقع شيء

---

(١) نفسه / ٤٦٨.

(٢) نفسه / ٤٠١.

من دمه عليه[1]، وبعد مقتله، وتولي عليّ -رضي الله عنه- الخلافة، خرجت فئة من المسلمين وطالبت عليّا بدم عثمان، وحملوا قميصه وساروا به بين المسلمين، يؤلبونهم على عليّ[2].

ويفيد بسيسو من قصة مقتل عثمان، ليرمز بها إلى تعدد الجهات المتآمرة على الأمة، بحيث لم تعد تعلم عدوها من صديقها، فيرى أن الكثيرين من أبناء الأمة ينتظرون سقوطها واستسلامها، ويتآمرون على مقدراتها في سبيل تحقيق مكاسبهم، ويوهمونها أنهم ماضون في نصرتها:

قمصان عثمان التي بُليت على الأيدي

ومصحفه المخضّب بالدماء

في كل سارية قميص خافق

وفم على بوق معار[3]

وتطالعنا هذه الصورة عند بسيسو ضمن قناع بعنوان (من أوراق أبي ذر الغفاري)، يتماهى فيه بشخصية أبي ذر، ليشير إلى أصحاب السلطة الذين يتقاسمون ما تعود الأمة به عليهم من خيرات، فينعمون بها على حساب الشعوب الفقيرة، التي لا تملك من أمرها شيئا، حالهم في ذلك حال عثمان بن عفان الذي وقع ضحية مؤامرة.

---

(١) يحيى بن أبي بكر العامري: الرياض المستطابة في جملة من روى في الصحيحين من الصحابة، تحقيق عبد الله الأنصاري، عبد التواب هيكل، وزارة التربية والتعليم، قطر، د.ت، ص١٦٢-١٦٣.

(٢) جلال الدين السيوطي:ت٩١٨هـ تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩، ص١٧٦.

(٣) الأعمال الكاملة / ٢٣٨-٢٣٩.

ولم يزل عثمان

يداه تقطعان أرض الله

وهو خاشع يرتل القرآن(١)

* * * * *

ومن تلك الشخصيات أيضا، شخصية معاوية بن أبي سفيان، الذي خرج على عليّ بن أبي طالب وانتزع منه الخلافة(٢)، وصار الناس وقتها في العراق، قلوبهم مع عليّ وأبنائه، وسيوفهم مع معاوية، ويستغل بسيسو صورة معاوية ليشير من خلالها إلى حال تلك الفئة التي أصبحت تسعى وراء مصالحها النفعية، بصرف النظر عن مصلحة العامة.

الجوقة: كان يصلي دائما خلف عليّ

ويسأل الطعامَ والشرابَ من يدي معاوية

خلف –عليّ– الصلاة مجزية

صلوا وراءه وبعدها

خذوا الطعام والشراب من يدي معاوية(٣)

ويكشف قناع الغفاري –السابق الذكر– عن بعد آخر من شخصية معاوية الذي عُرف بدهائه وحسن سياسته، يراوح في حكمه بين الشدة واللين، تبعا للموقف الذي يواجهه، ويحرص على عدم قطع صلته بالأمة، حتى لو كان بينه وبين الناس شعرة لتمسك بها، ولم يقطعها(٤)، إلا أن الغفاري في عودته يرفض تلك الشعرة، ويلقي بها في مغازل العناكب:

---

(١) نفسه / ٢٦٠.

(٢) السيوطي: تاريخ الخلفاء / ١٧٤.

(٣) الأعمال الكاملة / ٣٣١.

(٤) السيوطي : تاريخ الخلفاء / ٢٠٢.

وعدتُ يا معاوية

ألقي بشعرة الذئاب

في مغازل العناكب المشردة[١]

ونلحظ ما يشي به النص من ثورة يعلنها الغفاري على السلطة –معاوية– لمُساءلته عن حقوق الشعب، وكما سبقت الإشارة، فهو يقصد بهذا بيان أن رفاهية السلطة المعاصرة، إنما هي على حساب الأمة، وبالتآمر عليها.

وتأخذ شعرة معاوية بعدا آخر عند بسيسو، لتصبح رمزا للسلاح الذي تتقلده السلطة لقتل الشعوب، بعد أن توهمهم بأنها عادلة في قضيتهم، فلا تلبث أن تنقلب عدوا حقيقيا بعد اطمئنانهم إليها:

الآن تعرفهم وتعرف أن خيط معاوية

هو حبل مشنقة بكف معاوية[٢]

تلك هي الشخصيات التي كانت في دورها التاريخي رموزا سياسية وقيادية، تولت زمام الأمور، وساهمت في قضية الأمة، وقد رأينا أن بسيسو كان يستوحيها ليهاجم بها السلطة المعاصرة، وما تعود به على الشعوب من تخاذل وانكسار، فكانت هذه الشخصيات بين دعاة إلى الثورة في سبيل كرامة الأمة، وبين متآمرين على الشعوب– في دورها التاريخي والمعاصر معا– تسير بالأمة نحو الهلاك، لا يهمها سوى مصالحها الخاصة، غير ملتفتة إلى الواجب المنوط بها تجاه أبناء الوطن[٣].

---

(١) الأعمال الكاملة / ٢٦٠.

(٢) بسيسو: ديوان القصيدة / ٦٧.

(٣) ثمة شخصية أخرى هي شخصية صاحب الزنج (علي بن محمد) وقد عزف البحث عن دراستها لأنها تقع ضمن (قصيدة النثر) ويجسده بسيسو رمزا لصاحب الفكر الذي وشى به أتباعه، متنازلين بذلك عن معتقداتهم وواجباتهم تجاه الأرض في سبيل منافعهم، انظر الأعمال الكاملة / ٦٨٠.

(٣)

ترد في ديوان الشاعر إشارة إلى تيمورلنك[١] ضمن قناع بعنوان (أغنية إلى سمرقند) فيجسده رمزا للصراع القائم بين السلطة والفن، ويمهد لقناعه[٢] بمقدمة نثرية تشي بمجريات النص، ذلك أن زوجة تيمورلنك استغلت غياب زوجها في إحدى غزواته، وأرادت أن تفاجئه عند عودته ببناء معبد ضخم له في سمرقند، يقام في أيام قليلة، فدعت كل مهندسي سمرقند، ولم يقبل بهذا إلا مهندس واحد لقاء قبلة يطبعها على شفتيها، وحاولت الزوجة التملص من مطلبه، لكنه تمسك بموقفه، فوضعت كفها فوق خدها، وكان له ما أراد، وعند عودة زوجها، حاول قتل المهندس لكنه لم يجده.

ويبدأ القناع على لسان المهندس محاولا الحصول على قبلة من زوج تيمورلنك، هي كل ما يريده، ولا يبغي في سبيل ذلك مطمعا أو منصبا، إنما هو مواطن عادي، لكنه يملك أن يحقق لها ما عجز الإمبراطور زوجها عن تحقيقه:

---

(١) ولد عام ٧٣٦هـ جنوب سمرقند، وظهر حين تجدد الخطر المغولي في نهاية ق٨ هـ، وتمكن من الاستيلاء على إقليم ما وراء النهر، وأسس لنفسه إمبراطورية كبيرة، وجعل من سمرقند عاصمة لها ونشر الخراب والدمار، وسفك الدماء في كل أرض دخلها، ودخل بلاد الشام، ودمّر مدنها، ولا سيما حلب، ودمشق، وكان طموحا أن يصبح من أصحاب النفوذ، فكون لنفسه أتباعا يستخدمهم في غارات السلب والنهب.

أحمد عبد الكريم سليمان: تيمورلنك ودولة المماليك الجراكسة، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٨٥، انظر المقدمة.

(٢) انظر تحليل القناع، سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، الأردن، ط١، ١٩٩٥، ص١٣٤-١٣٥.

مولاتي

لست بصاحب عرش، لست بفاتح

لكني أملك أن أعطي لك

ما لم يعط السيف أو الخنجر

وجميع عروش الأرض (١)

ويستمر المهندس في محاولات الإغراء، مصورا للزوجة أنه قادر على اختراق حصون تيمورلنك، وأعين حراسه، لأن الحب يصنع المستحيل، ولعل بسيسو يرمز بهذا إلى قدرة الفنان على اختراق حدود السلطة وحصونها، بحيث تتحول الزوجة لتصبح قضية الفنان التي يبذل كل جهده في سبيلها: **مولاتي**

حرسك تحت الأسوار وشرفتك بعيدة

لكني أملك شرياني حبلا

والعاشق يده تمتد إلى الشمس

هذه هي يا مولاتي معجزة الحب(٢)

ويكشف النص عن أن إصرار المهندس على طلبه جعل الزوجة تطلب منه أن يقبلها، لكنه لم يستجب لها فورا، إذ يريد إشعارها بأنه لا يريد القبلة لحاجة في نفسه، إنما لأنها هي محتاجة إليها، وسوف ينزل عند رغبتها، على الرغم من علمه بمحاولة تيمورلنك القضاء عليه، حين يعود ويعلم بالأمر:

مولاتي

تيمور على أبواب سمرقند، و تيمور هو الله

ملائكة الله، شياطين الله

---

(١) الأعمال الكاملة/٣٧٠.

(٢) نفسه / ٣٧١.

بطانته، عسكره، ماذا أفعل؟

القيصر مولاي

لكني من أجلك سأخون القيصر

فعناقيد البرق ضفائر شعرك(١)

ونرى كيف نجح المهندس في جعلها هي الراغبة بالقبلة، وهنا تدرك الزوجة أن زوجها لن يسامحها إذا علم بذلك، مما دفعها إلى خلق مسوغ لفعلتها هذه، بأنها إنما قامت بذلك في سبيل سمرقند وشعبها، وأنها مستعدة للتنازل عن حقها الشخصي في سبيل المصلحة العامة:

قبلني فوق الكف الراعشة على الخد

قبلني باسم سمرقند(٢)

ثم تبدو قضية صراع الفن مع السلطة أكثر جلاء في النص، حين يعلن القناع–الشاعر– أن قدر الفنان الملتزم أن يستمر في معارضته السلطةَ فيكون في ذلك حتفه:

هذا هو يا مولاتي قدر الشاعر

يرفض نيشان القيصر

يرفض خبز القيصر

يرفض خمر القيصر

ويعربد سكران ومن جرعة برق

يقتله البرق ويحييه البرق(٣)

---

(١) نفسه / ٣٧٢.

(٢) نفسه / ٣٧٢.

(٣) نفسه / ٢٧٢–٢٧٣.

وهنا يتضح البعد الذي أراده الشاعر بالقبلة، فهي الرسالة التي يحمل الفنان مهمة تبليغها على عاتقه، على الرغم من محاولات السلطة قمعها ومطاردتها:

فسيأتي يوم ستطارد فيه
حتى الموت القبلة
وتُطارد فيه سرر العشاق
ويُطارد كأس الخمر
وبيت الشعر
وستُقطع رأس العصفور
وتُعلَّقُ فوق السور(١)

ثم تصبح سمرقند نفسها رمزا للعالم الإنساني، الذي لن يظل أبناؤه خانعين، مستسلمين لأصحاب السلطة، فهم ليسوا أكثر من بقايا أسطورة، وأنقاض تنين، لا يملكون للشعوب نفعا ولا ضرًّا:

وعصافير سمرقند
لن تلتقط سنابلها
من تحت أظافر تيمور
ماذا يا مولاتي بقي من التنين؟
ماذا بقي سوى أنقاض مخالبه المكسورة؟
وبقايا أسطورة(٢)

نلحظ كيف جسد بسيسو في قناعه، صراعه مع أصحاب السلطة، ومطاردتهم لكلماته، ومواقفه القائمة على المقاومة، والإصرار على التحدي، على الرغم من

---

(١) نفسه / ٣٧٣.

(٢) نفسه / ٣٧٤.

كل محاولات القمع والتعتيم التي تسلكها السلطات مع الأوفياء من الناس، بحيث تنازلت السلطة -الزوجة- عن بعض حقوقها أمام رسالة الفن، وكذلك الأمر فقد استطاع الفن أن يحقق مكاسبه في بيت السلطة نفسها.

* * * * *

يوظف الشاعر شخصية الشاه رمزا للقوى الخارجية التي تتسلط على الأمة وتحاول القضاء عليها، إذ يبدو في أحد المواضع رمزا للاحتلال الذي يشهر في وجه الأمة خناجره، ويسعى إلى هزيمتها، ويرى بسيسو أن هذا لن يتحقق، لأن أبناء الأمة ماضون في ثورتهم:

أتحلمين

وأنت في إغماءة المطاف

أن تكسري الأصداف

وتقطفي من الصدور لؤلؤ الربيع

لكي تزيني به صقيع

نيران (شاهك) القزم(١)

وتبذل هذه القوى الخارجية مساعيها للإيقاع بالأمة، فتلجأ إلى القمع والعنف في سبيل ذلك، فلا تُبقي ثائرا إلا تزجه في السجون، حتى لا يظل أحدهم قادرا على التحريض على الثورة:

كبرت في القفص الأشبال

والغابة تحت بساط الشاه

الكأس الأولى آه(٢)

---

(١) نفسه / ١٣٤.

(٢) نفسه / ٢٣٤.

ويغدو الشاه رمزا للسلطة العربية التي تسعى جاهدة لقمع الشعوب، لتتمكن من الاستيلاء على مقدراتها، مما يجعل الشاعر يعلن ثورته على تلك السلطة، على الرغم من علمه بأن مصيره القتل لا محالة، إلا أن هذا لا يمنعه من المقاومة، لإيمانه بحتمية الموت في سبيل الأمة والأرض:

يا كلَّ عشيقات قراصنة العالم

أنتنَّ شهودي

ألقيت القفاز بوجه الشاه

فكُنَّ شهودي

أنا أعرف أني سأموت

لم أحمل سيفا طول حياتي

لكني سأبارز وأقاتل

وأنا أعرف أني سأموت(١)

ويصبح الشاه رمزا للحاكم المتسلط الذي يتسلح بالقوى العالمية، يطيع أوامرها ويحرص على إرضائها، لكي يتمكن له حكمه:

وشاهٌ خلفه الشاهات

تعطيه عساكرها

لكي يلعب

وكي يغلب

وكي يبقى له الملعب(٢)

ويكشف الشاعر سذاجة الناس الذين تماهت عليهم شخصية الشاه، ويتجاوز

---

(١) نفسه / ٤٤٣-٤٤٤.

(٢) بسيسو: ديوان القصيدة / ٥٤.

في ذلك انتقاده لزعيم واحد، إذ يرى أن زعماء الأمة كلهم (شاهات)، وتمثل خديعتهم أمام عينه:

أكان الشاه والشاهات فينا

في أصابعنا

ولم نعرف؟

أحقا لم نكن نعرف[١]

ثم يخرج الشاعر إلى حقيقة لا مِراءَ فيها، مفادها أن الأمة العربية لم تزل منذ القديم، تعاني من تآمر حكامها الذين يستغلون خيراتها، لتحقيق نفوذهم وأطماعهم، وتصيير الأوطان مسرحا لخيانتهم ورفاهيتهم:

وكم شاهٍ أقام على أصابعنا

أقام هناك في فندق

أقام هناك في خندق

أقام ولم نكن نعرف

أحقا لم نكن نعرف؟[٢]

* * * * *

(١) نفسه / ٥٤

(٢) نفسه / ٥٥

وآخر الشخصيات في هذا المجال شخصية لينين[1]، يجسدها بسيسو رمزا للثورة الماضية في تحديها محاولات القمع، فتمثل فجرا ساطعا تعيشه الأمة على آثار أولئك الذين بذلوا أرواحهم في سبيلها:

نجمة من كل شِغِّيل على أرض لينين

نجمة من كلِّ عمال المحطات البعيدة

فردوا الرايات مثل الأجنحة

لن تمر الأسلحة[2]

ويغدو لينين عند الشاعر رمزا للكادحين من أبناء الشعب الذين لا يستسلمون لسياط الجلادين، فهم ماضون في ثورتهم، وليسوا على استعداد للركوع لمغتصبيهم، والكف عن الثورة، فلا يداخلهم خوف من مواجهة الأعداء، حتى أصبحوا أعلاما مشرعة من النضال المستمر، يتحدّون أعداءهم ولا يعطونهم فرصة الهرب:

---

(١) فلاديمير ايليتش أوليانوف (لينين) ١٨٧٠-١٩٢٤، ترك للحركة الشيوعية العالمية تعاليم ثورية عظيمة، تشكل معينا لا ينضب في الفكر الثوري، مما ساهم في انتصار الاشتراكية الشيوعية على الرأسمالية، انظر أوبتشكين وآخرون: لينين"موجز ترجمة حياته" ترجمة دار التقدم، موسكو، د.ت ص٢٦٠.

- لقد أسس لينين عام ١٨٩٥ "عصبة النضال من أجل تحرير الطبقة العاملة" كأول خطوة على طريق تشكيل حزب ثوري من نوع جديد، وأصبحت أول منظمة روسية تشرع في نشر الأفكار الماركسية على أوسع نطاق في صفوف الجماهير.انظر فؤاد عبد الحليم: لينين، عن حزب من نوع جديد، مترجم، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٨٢، المقدمة.

- لقد أدرك لينين واقعه إدراكا ثوريا، وعايش هذا الوضع معايشة حارة، وشارك في صراعه، وتناقضاته، حتى وهو على قمة السلطة، مشاركة فاعلة، انظر غالي شكري: التراث والثورة، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩ / ٣٤.

(٢) الأعمال الكاملة / ٨٠.

المهرب أين المهرب؟

لم تُقهر أطفال لينين ولم تُغلب

قد كذب المخلب

قد كذبت كل عصيّ الجلاد فلم تركع

في أبي زعبل

أطفال لينين ولم تُهرع(١)

وفي قصيدة بعنوان (قصيدة فلسطين إلى لينين) يجسده بسيسو رمزا لقائد الثورة الحكيم الذي يوجهها إلى النصر معلنا لحظة تغيير التاريخ، بحيث يقف الناس كلهم إلى جواره، ويعملون بتوجيهاته، فيولد العالم من طلقات مدافعهم:

كان لينين وكانت فوق أصابعه

تتجمع كل الأشجار السرية والعلنية

كانت لحظة إبداع العالم

كانت لحظة إعطاء العالم

اسما آخر

والثورة شاعر

والعالم يولد من لمسة إصبع

من طلقة مدفع(٢)

ويدعو بسيسو بأن يكون لينين قافية لقصائد شعراء فلسطين، لتوحي بمعنى الثورة الحقيقية في طريق التحرير " **حتى آخر قافية في حوصلة الشاعر/ ضد**

---

(١) نفسه / ٣١١.

(٢) نفسه / ٥٨٥-٥٨٦.

السكين "[1]، فالذي لا يكون ثائرا كلينين لن تقبله فلسطين، وسوف تلقي به بعيدا عن طريقها، لأن الثائر الذي ترضى الأرض عنه، هو الذي يقود الثورة بنفسه، ويعلِّم الأمة كيف تكون التضحية مبرَّأة من أي هدف سوى الدفاع عن حقوق الشعوب وكرامتهم:

تُلقى الأشجار المقطوعة في النهر

ويسحبها التيار

والموجة مسمار

ولينين يدق الموجة في الشجر

مسامير ويصنع للفقراء سفينة[2]

ويصبح لينين –في رأي الشاعر– الثائر الأول الذي وقف في وجه القراصنة، لينتزع منهم حقوق فقراء الأمة وكادحيهم، ويدق المسامير في أعناقهم:

أعطيك ضفائر هذي الزيتونة

قبعة يا أول نجار

يا أول قبطان

يا أول من دق الموجة مسمارا

في عنق القرصان[3]

وفي موضع آخر يتبدى لينين ملهما لثورة بسيسو، وسيقف باسمه في وجه القياصرة ويتحداهم، معلنا قرب زوال عهدهم:

---

(١) نفسه / ٥٨٧.

(٢) نفسه / ٥٨٨.

(٣) نفسه / ٥٨٨.

لينين

باسمك أُلقي قفازي

وأختار شاهدي

وأستلُّ سيفي

وفي الساحة الحمراء

حيث ستون نجمة على فمي

أصيح هذا دمي

يا قيصر الشتاء

لا خطوة إلى الوراء[١]

* * * * *

---

(١) نفسه / ٦٦٢

ثالثا: الشخصيات العامة

ونقصد بها تلك الشخصيات التي لم تكن في دورها التاريخي ضمن الفئتين السابقتين، بل كانت من عامة الشعب، لكنها لعبت دورا بارزا في تاريخ الأمة، بين ثوار يسعون لخلاص الشعوب، فيقعون ضحية لتآمر الآخرين عليهم، وبين متآمرين لا يعنون بمصلحة الشعوب، فيساعدون السلطة في توطيد الحكم.

(١)

ومن بين هذه الشخصيات تبرز صورة أبي ذر الغفاري ضمن قناع للشاعر، يعبر من خلاله عما يعجز عن البوح به صراحة، إذ يشعر أبو ذر بالضجر والسأم من الجنة التي هو فيها، ويرى بأنه منفي هناك كما كان منفيا قبل الموت، فيعود ليكمل رسالته على الأرض من جديد:

يصيح متٌّ لم تزل
بقية من الكلام في فمي
نُفيت مرتين مرة هنا
ومرة هناك في الحديقة المعلقة
بلوت صحبة الملائكة
بلوتها، سئمتها
ضجرت من ولدانها المخلدين وحورها المزوَّقة
وخمرها المعتقة
وعدت يا معاوية(١)

ويخرج أبو ذر من قبره حاملا شعار الدعوة إلى إعدام الفقر، فيحارب بالكلمة لا بالسيف، متخذا من الكلمة الصادقة سبيلا للثورة والمعارضة، فيقف في وجه

---

(١) الأعمال الكاملة / ٢٥٩-٢٦٠.

السلطة، رافضا تصرفها في قوت الشعب، وهنا يتخذ بسيسو من الغفاري وسيلة للكشف عن مصدر ثروة السلطة التي لم تتحقق إلا على حساب الشعوب الجائعة، فتغرق بملذاتها، وإعلاء قصورها، وتجعل من الشعوب سياطا تضرب بها من يعارضها:

لمن ثمار هذه السيوف
قاتلت في البحار والقفار
وساقت الرياح والرماح للخليفة القعيد
ألف مركب، وألف هودج
من الذهب
وصار للولاة ألف قينة
وألف قصر
وألف بئر خمر
وألف فم(١)

إن هذه الحال تستوجب من الغفاري المعاصر أن يعلن خارجيته ليتهم رموز السلطة بالسقوط والخيانة، غير عابئ بما يعود عليه ذلك من نفي أو مساءلة، فنراه مُصرًّا على إبلاغ رسالته، متيقنا من أن أي خلل يصيب أمانة الحكم، أو عدالة الثروة، يشكل خطرا يجب دحضه ومعارضته(٢)، ويرفض في سبيل هذا ما تحاول به السلطات إسكاته، من منحه الثروة والمناصب:

في كل ليلة يدق بابي السياف
كيس النضار في يمينه

---

(١) نفسه / ٢٦١.

(٢) خالد محمد خالد: رجال حول الرسول، دار الكتاب، لبنان، ط٢، ١٩٧٣، ص ٩٤، وما بعدها.

والنطع في يسراه

يقول لي أثقلت بالكلام

كفة الميزان

يقول كانز الدماء في العروق

معانق الخيول في نهاية الطريق

يا صاحبي حذار

من سقطة اللسان

فبغلة الأمير خلف هذه الجدران

تسمع الكلام

أميرنا حباله طويلة

وسيفه قصير (١)

ونرى كيف يكشف النص صراحة عن ثورة أبي ذر المعاصر، على الذين يكتنزون الأموال التي تجنيها عليهم شعوبهم، ويمنعونها عنهم، ولا يكتفي الشاعر بثورته وحده، بل يختم قناعه بالدعوة إلى ثورة عارمة، يسانده فيها الشعب، ويعلن التمرد والمعارضة:

من سوف يعطي غمده للسيف كي يموت؟

من سوف يعطي جلده

من هذه الحيَّات لي كفن؟

من سوف يكسو الريح في القفار

ثوبه الوحيد؟

لو تهتدي إليَّ أيها الصديق(٢)

وتذكرنا هذه التساؤلات التي ختم بها الشاعر قناعه، بحوار دار بين الغفاري وزوجه حين دنا أجله، حيث رآها تبكي، فسألها:" فيم البكاء، والموت حق؟

(١) الأعمال الكاملة / ٢٦١-٢٦٢.

(٢) نفسه /٢٦٢.

فأجابت: لأنك تموت وليس عندي ثوب يسعُك كفنا"[1]، ويعيد الشاعر التساؤل نفسه، ليؤكد للشعب أن الثورة تستوجب من المرء أن يضحي بكل شيء ما دام قانعا بأهميتها في التغيير، فالأمة –في رأيه– بحاجة شديدة إلى غفاريٍّ جديد، يسعى لتحقيق العدالة الاجتماعية، وينصف الفقراء والجياع من أطماع السلطة.

وضمن النص السابق نجد بسيسو يوظف شخصية بلال بن رباح –مثال الصبر والتضحية في سبيل المعتقد– رمزا للثورة القادمة، التي تهدد أصحاب السلطة الذين يكنزون الذهب والفضة على حساب الشعب، فيجعل الشاعر من آذان بلال إعلانا للثورة التي أطلقها الغفاري على السلطة المعاصرة:

يا أيها الذئابْ
قسمتم الأسلابْ
فللمهاجرين حفنةٌ من الزقوم
جرعةٌ من الغسلين للأنصار
بلال لم يزل مؤذنا
في ثقب إبرةٍ بلال[2]

ثم يعتري صورة بلال عند بسيسو شيء من التحول، فيجعله رمزا لآخر أولئك القادرين على الصبر والسخرية من الأهوال، فبعد وفاة بلال لم يعد على الأرض من ينبس ببنت شفة، فقد ذهب بلال، وذهبت معه صيحة الرفض (أحد، أحد):

كان بلال يؤذِّن في جرة
كان العبد المؤمن يملك فمه
لكن من يملك منا فمه الآن
ويؤذن في إبريق أو جرة
أو في ثقب الإبرة[3]

---

(١) خالد محمد خالد: / ٩٧.
(٢) الأعمال الكاملة / ٢٦٠.
(٣) نفسه / ٤٤٩.

(٢)

ومن الشخصيات التاريخية شخصية عمار بن ياسر، الذي تحمَّل ألوان العذاب والتنكيل، حتى صار رمزا للصراع مع زمن القهر والظلام، وعدم المبالاة في سبيل تحقيق الهدف المنشود[١].

ويغدو عند بسيسو رمزا للقوة الضائعة التي تحتاجها الأمة لنصرتها، حيث بسط العدو نفوذه على الأرض، وأقام فيها مستعمراته دون أن يرد عليه أحد، وتبرز هذه الصورة ضمن قصيدة بعنوان (إكليل نار إلى عمار بن ياسر):

شجر الزقوم قد أخصب

لم يسقط مطر

ولدت أصنامك السود حجر

وأبا صار هبل

خبّأ الليلُ القمر

فالقرابين طيور وشجر

ونجوم وبشر

فكلي عينيك يا أم هبل[٢]

ويرى الشاعر أن أعداء الأمة يتكاثرون فوق أرضها، ويلفون نجومها وأقمارها بظلامهم، ولا بد من عمار جديد، يقف في وجههم ليضرب لهم أنموذجا في الصبر، والتضحية، ومواجهة الظلم في سبيل النصر، سريعا قبل فوات الأوان:

خبّأ الليلُ القمر

وتعالَي نارَ عمار

---

(١) يوسف أبو صبيح: المضامين التراثية / ٨٥.

(٢) الأعمال الكاملة / ٢٦٧.

فقد دق لك الطبلَ الحطب

وكُليه وهو في أقماطه

هذا الحجر

قبل أن يحبو وأن ينمو

وأن يغدو صنم(١)

(١) نفسه / ٢٦٨.

(٣)

ويعبر الشاعر عن تآمر السلطة على الشعوب من خلال ما يجري مع الحسين بن علي، الذي توجه إلى الكوفة حين دعاه أهلها بعد تولي يزيد بن معاوية الخلافة، فبعث إليه يزيد جيشا بقيادة عمر بن سعد بن أبي وقاص لقتاله، فخذله أهل الكوفة، كما خذلوا أباه من قبل، فقُتل وجيء برأسه إلى يزيد[١]، ويرى بسيسو أن الذين خذلوا الحسين في كربلاء هم أنفسهم الذين يخذلون الأمة اليوم ويتآمرون عليها:

تموت في الخريف مرة
وفي الربيع مرتين
يستيقظ الشتاء في غصونها
ويأكل اليدين
رأيته في كربلاء
تحت راية الحسين
صهيل سيفه مع الحسين
وفوق سيفه قصيدة منقوشة
في مدح قاتل الحسين[٢]

فالشاعر يجعل من أولئك الذين لا تهمهم مصائر الشعوب، سببا في نكسة الأمة، وأساس هزيمتها، على الرغم مما يبدونه من ود وحرص على المصلحة العامة.

---

(١) السيوطي: تاريخ الخلفاء /٢٠٧-٢٠٨.

(٢) الأعمال الكاملة / ٢٩٥.

(٤)

ومن بين هذه الشخصيات يجسد بسيسو شخصية النخّاس رمزا للحاكم أو السلطان المتآمر على الأمة، والذي لا يتورع عن بيع الوطن للعدو بأبخس الأثمان:

صاحَ النخّاس تقدمْ، بالحنجرة الملعونة

والمحشوة بالحطب

خذها لا تخجل

خذ راية وطني

ما أرخصها بجناح من ورق

أو سيف من خشب

ضفّر منها إكليلا من ريش

لتزيّن رأس –الديك الهرم–[(١)]

ويدل هذا الثمن الذي يبيع به النخاس أرضه على هوانها في نفسه، فلن يكتفي ببيعها، بل سيكون عونا للأعداء في قمع أبناء الأمة الثائرين، والسير بهم نحو السجون "**سقط الأسد، وجرّ النخاس الأشبال** "[(٢)].

ولا تقتصر هذه الصورة عند بسيسو على الحكام المعاصرين حسب، بل تنسحب على حكام الأمة عبر العصور، فقد كانوا نخاسين متقنعين، يوهمون الأمة بالوقوف إلى جانبها، ويتخذون من الشعراء المكتسبين وسيلة تساعدهم على تحقيق سطوتهم، أما من يعارضهم من الشعراء، فإن مصيره المطاردة والقتل:

---

(١) الأعمال الكاملة / ١٦٣.

(٢) نفسه / ٢٣٣.

ونخاسنا عبر كل القرون
يبدل جلدا وحافر
ينادمه في ليالي السهاد الطويلة شاعر
يطارد شاعر
ويملأ مخلاة شاعر
ويقتل شاعر[١]

ويشير الشاعر إلى وجود فئة من الشعراء المتملقين، لا تكتب الشعر إلا إرضاء للحكام، فتصور شعرها بخورا يقود الحكام إلى مخدع قصائدهم، فتسترخص هذه الفئة أشعارها في سبيل تحقيق مكاسب ذاتية قائمة على المداهنة، بصرف النظر عن الرسالة التي يجب أن يحملوا لواءها:

طوبى للشعراء وللقوادين وللزعماء
البرق الأسود قد طفح من الكاس
حملت جارية الشعر الشمعة
لتقود لمخدعها النخاس[٢]

ثم تنحرف هذه الصورة ليصبح النخاس رمزا للشعراء المعاصرين الذين أصبحوا يتاجرون بقصائدهم، ويتخلون عن واجبهم تجاه الأمة، ومع ذلك لم يهجروا الشعر:

لكن ما أكثر من كانوا شعراء
وصاروا نخاسين مرابين
وما هجروا الشعر[٣]

---

(١) نفسه / ٤٢٦.

(٢) نفسه / ٤٩٤.

(٣) نفسه / ٣٤٤-٣٤٥.

(٥)

وتظهر في ديوان الشاعر شخصية السياف مسرور الذي لاحق بسيفه البرامكة، وقضى عليهم زمن هارون الرشيد، ويجسدها بسيسو رمزا للسلطة التي تتعقب الشعراء وتسعى إلى قمعهم وتجميد فكرهم، حتى لا يتمكنوا من تبصير الأمة بحقيقة أمرهم:

لا تسمعي اسطوانة

لا تفتحي كتاب

لا تقرأي جريدة

هذا زمان فيه يا حبيبتي القصيدة

(كبرمكية) يتبعها بسيفه مسرور(١)

ويرى الشاعر أن مسرورا لا ينفك من القديم يتابع الفكر ويتعقبه، ويحاول منع الشعوب من تكوين ثقافتهم التي تبصرهم بما يدور حولهم، وتعينهم على عدم الخضوع لسياط الجلادين:

رؤوسنا على موائد الجريمة

كأنها الأقمار في صحونهم تدور

كأنه يولد من رقابنا

في كل عصر يا حبيبتي (مسرور)(٢)

---

(١) نفسه / ٣٣٧.

(٢) نفسه / ٣٣٨.

(٦)

وآخر الشخصيات التاريخية عند بسيسو، تطالعنا شخصية عطيل[١] (أوتيلّو) -بطل مسرحية شكسبير- يجسده رمزا للإرادة المسلوبة التي سعت السلطة جاهدة لتغيير موقف صاحبها، وتطبيعه بحيث يصبح آلة تسجيل تؤدي ما تسعى إليه السلطة من جعله ناطقا باسمها.

وتظهر هذه الصورة ضمن قصيدة بعنوان (يوميات ملقن مسرح)، فتسعى السلطة إلى ضم الشاعر إلى صفوفها، وجعله مخلصا لها، ولكن يأتيه عطيل على المسرح، ويحذره من استغلال السلطة -ديدمونة- أشعاره لجعله قاتلا، كما استغل الوشاة طيبته وأوغروا صدره على زوجه فقتلها:

عُطيل مرَّ من هنا وصاح بي:
حذار
من ديدمونة الليل
و ديدمونة النهار
فلم أزل أحمل غيرتي
من مسرح لمسرح
وديدمونة
أخنقها في كل ليلة
أصبحت قاتل
أنا الذي هوايتي جمع البلابل[٢]

(١) أوتيلّو (عطيل): عربي بدوي يقضي حياته في البندقية، ويلتحق بجيشها، ويصبح قائدا للجيش بسبب إخلاصه، ويحب نبيلة تدعى (ديدمونة) ويتزوجها، ويخرج للقتال في قبرص ويأخذها معه، هي وملازمه (كاسيو) وحامل لوائه (ياجو)، الذي يشعر بالحسد تجاه عطيل، فيجد من ديدمونة منفذا يبعد به عطيلا عن طريقه، فيعمل على إثارة شكوكه بوجود علاقة بين زوجه وبين كاسيو، ولما كان عطيل يظن الناس صادقين أوفياء مثله، يصدق مقالة ياجو، ويطلب منه أن يقتل عشيق زوجته، ويقوم هو بقتلها، وبعدها يعلم من زوجة ياجو أنه قتل ديدمونة خطأ، فيعترف بفعلته، ويُجرد من منصبه، فيزحف على ركبتيه حتى يصل سرير زوجته، ويموت بجانبها حزنا وألما. انظر، وليم شكسبير: عطيل، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٥.

(٢) الأعمال الكاملة / ٣٢٥-٣٢٦

الفصل الرابع

التراث الأدبي

"التناص"

- التناص الديني
- التناص الأدبي
- التناص التاريخي

التراث الأدبي "التناص"

شاع مصطلح التناص في النقد الغربي منذ الستينيات من هذا القرن، ويجمع النقاد على أن (جوليا كرسيتيفا) هي أول من استخدمت هذا المصطلح[١]، و التناص عندها تداخل نصيٌّ، وتقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى، أو هو التقاطع المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة[٢]، وقد تعمق هذا المصطلح عند (رولان بارت) فأشار إلى أن البحث عن مصادر النص، أو مصادر تأثره، تشير إلى أن الاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة المصدر، لكنها مقروءة، فهي بنظره اقتباسات دون علامات تنصيص[٣].

ويرى بارت أنّ تداخل نصّ قديم في نصّ معاصر يستلزم محاولة تضيق المسافة بين القراءة والكتابة، وإزالة المسافة بين القارئ والنص، لتحقيق نوع من شفافية العلاقات الاجتماعية بين النص والقارئ، أو على الأقل شفافية العلاقة اللغوية، باعتبار النص مجالا تتحرك فيه اللغات جميعها بحرية دون أن تستطيع لغة ما تحقيق سيطرتها على الآخرين[٤].

ويعلق صبري حافظ على رؤية (بارت) للنص بأنها لا تهتم بحقيقة عدم وجود النص في عالم مليء بالنصوص حسب، بل يعيش النص في عالم من الموجودات، لها آلياتها وحركاتها المختلفة، كما أنها تدفع إلى مزيد من التأمل في

---

(١) احمد المديني: في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٩، ص١٠٢.

(٢) جوليا كريستسفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص٢١.

(٣) أحمد الزعبي: التناص- نظريا وتطبيقيا- مكتبة الكتاني، إربد، ط١، ١٩٩٥، ص١٠

(٤) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نقدية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر، القاهرة/ ط١، ١٩٩٦، ص٥٣.

طبيعة النص الخاصة " ليس باعتباره تحويلا من صورة قديمة هي صورة العمل الأدبي، ولكن باعتباره كتابة لها بنيتها الخاصة، وأنساقها، وعلاقاتها الداخلية المتفاعلة "(١).

ويعرض كاظم جهاد لمفهوم التناص عند عدد من النقاد، فهو عند (لورون جيني): "النص الذي يتشرب تعددية من النصوص، مع بقائه متمركزا بمعنى خاص به ... معنى جامع يضمن للكاتب أبوّة نصٍّ بفعل ما يمارسه فيه على النصوص الأخرى من تعديلات وتحويلات، بدونها ما من تناص"(٢).

أما التناص عند (جيرار جينيت)، فهو كل ما يضع النص في علاقة صريحة أو مخفية مع نصوص أخرى(٣)، في حين يرى (أندريه توبيا) أنه تقاطع للنصوص في نص بذاته، بحيث يعمل النص الأخير على إنعاش سابقاته ضمن مجهود فعّال للمؤلف الجديد(٤).

ولا تبتعد التعريفات السابقة للتناص عما جاءت به كريستيفا -إلى حد بعيد- ويعمد أحمد الزعبي إلى هذه المفاهيم ليصطنع منها رأيا يقوم على أن "يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو التلميح، أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"(٥).

---

(١) المرجع السابق / ٥٣.

(٢)كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي، وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي،ط٢، ١٩٩٣، ص٣٤.

(٣)المرجع السابق / ٣٧.

(٤) المرجع السابق / ٥٨.

(٥) أحمد الزعبي: التناص / ٩.

ويكشف النص السابق عن وجود جذور لمثل هذه الدراسة في النقد العربي القديم، حيث عالج النقاد القدامى هذه النظرية تحت مسميات مختلفة، وجاءت دراساتهم تركز على النص- شفويا أو مكتوبا- ووجهت عنايتها إلى دقائقه، لتقديم أوسع الدراسات في فهم جزئيات العمل الإبداعي، والتعرف على ملامحه البنائية، فوازن النقد القديم بين النقد النظري والنقد التطبيقي، ليصل بمقومات النقد الأدبي إلى درجة من الوضوح مكنته من عقد الموازنات والوساطات، وفرز الدخيل والمنحول، وتتبع صور السرقات في وقت مبكر من تاريخ هذا النقد(١).

فقد جعل النقد العربي النصَّ مدار اهتمام التجربة النقدية، قبل أن يخرج النقد المعاصر بمفاهيم جديدة عن بنية النص، وخصائصه الشكلية، وتفاعلية النص، التي تعرف الآن باسم التناص(٢). إذ ليس التضمين، والاستشهاد، والاقتباس، والاستعارة، والتخيّل، وما إلى ذلك من مسميات، إلا مصطلحات قد تدخل في باب التناص، إلا أن لفظة التناص قد تعمقت في الدراسات الحديثة لتشمل عناصر وموضوعات نصية كثيرة غير التي عُرفت عند السابقين، كما أن اهتمام النقاد المحدثين بهذا الموضوع جعله يحتل مكانة بارزة في النقد المعاصر(٣).

ويشير صبري حافظ إلى أن النص الأدبي لا ينشأ من فراغ، بل يظهر ضمن عالم من النصوص الأخرى، فيحاول الحلول محلها، أو إزاحتها من مكانها، فقد يقع النص في ظل نصوص أخرى، أو يتصارع مع بعضها، أو يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر، مما يترك بصمات على النص الجديد، لا يقل في تأثيرها عن فاعلية النص الأصلي، ومع ذلك فلن يتمكن من الإجهاز على النص

---

(١) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي /٤٨.

(٢) نفسه / ٤٨.

(٣) أحمد الزعبي: التناص / ١٥-١٦.

القديم كليا، أو إزالة بصماته عليه، ومن هنا فثمة علاقات وروابط تجمع النصوص بعضها مع بعض، ويستحيل معها أن يكون النص الأدبي مستقلا عن غيره من النصوص[١]، فالتناص يُكسب النص جانبا مهما من قيمته ومعناه، مما يمكننا من استجلاء المعاني التي يطرحها، ويعمق فهمنا لها، كما يمكننا من طرح عدة توقعات حين نواجه النص، فيُشبع فينا هذه التوقعات، ويزودنا بالمسلّمات التي تعيننا على فهم النص الذي نتعامل معه، والتي أرستها نصوص سابقة، ويتعامل معها كل نص جديد بطريقته الخاصة، فينميها ويرسخها، ويضيف إليها، فللتناص بؤرة مزدوجة يلفت من خلالها الانتباه إلى النصوص الغائبة فتتخلى عن استقلاليتها، ويدعو إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشيفرة خاصة تساعد على فهم النص الذي نتعامل معه، وتفضُّ مغاليقه[٢].

ولعل الوظائف التي طرحها محمد مفتاح للتناص تساعد في إلقاء الضوء على الموضوع على نحو ييسِّره لنا فهما وعمقا، فالتناص عنده:-

- فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة؛ وهذا مفهوم يجعل التناص شكليّا محضا.
- تحويل للنصوص وتكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها.
- امتصاص للنصوص يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ومقاصده.
- تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة[٣].

---

(١) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي / ٤٩-٥٠.

(٢) نفسه / ٥٨.

(٣) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص١٢١.

فهو يرى التناص وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي دونه، إذ يستوجب أن "يكون هناك مرسل متقبّل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق، وقسطا مشتركا بينهما من التقاليد، ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية"(١).

ويجعل أحمد قدّور التناص في قسمين:

الأول: غير مقصود، وغير واضح، تتفاعل فيه النصوص ضمن عملية إنتاج النص، ويكون على شكل تضمينات مجهولة الصاحب، ترد بصورة تلقائية أو لا واعية، دون اصطناع علامات تنصيص، وينبع هذا النوع من أن كل نص مبني على تراث ضخم من نصوص متغلغلة في المخزون الثقافي للمبدع، يتم استدعاؤها لا إراديا لحظة الإبداع الفني.

الثاني: قصديٌ يعي فيه المبدع ما يفعل حين يدخل في معارضة أو نقل صورة، أو تعبير، أو موقف بأي شكل من الأشكال، وهذا القسم أظهرُ من سابقه لأنه ينكشف لدى القراءة الأولى غالبا، وإن خفي أحيانا، فإنه ينكشف سريعا عند تحليل النص، وينبئ بانتمائه إلى نص غائب، أو قصة معينة، أو إشارة إلى إيقاع شعري لقصيدة لها حضور لدى الجمهور(٢).

ويحدد قدّور ثلاثة مناحٍ لطريقة دراسة التناص، تقوم على:

النظر في النص الغائب بحسب مرجعه وموقفه من الثقافة عامة، والفن المستخدم فيه خاصة، وصلته بنصوص الشاعر الأخرى.

يكون الشكل نصا محددا، أو مفردات تعاد صياغتها، أو معطيات دلالية، دون النظر في الشكل الدلالي للتوظيف، وهو الشكل الذي ينبئ بالنص الغائب، كأنه نقل لأي مبنى من النص الغائب.

---

(١) نفسه / ١٣٤-١٣٥.

(٢) أحمد قدور: التناص وإشكالية المنهج، بحث مرقوم على الآلة الكاتبة، مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، ١٩٨٩، ص١٠-١١.

النظر في وظائف هذا الشكل الوارد أو المحال عليه، من النواحي اللغوية والبلاغية–النقدية والموسيقية– والاعتماد في استخراج ذلك كله يكون على معطيات العمل الإبداعي من داخله[١].

وبناء على ما تقدم، فلا يمكن دراسة التناص إلا من خلال إرجاع النص المتداخل في النص الجديد إلى معطياته القديمة، وبيان مدى إفادة الشاعر من دلالة النص القديم، وستقوم الدراسة في هذا الفصل باستقصاء نماذج التداخل النصي في شعر بسيسو، وتتبع الجذور التاريخية لهذه النصوص، وملاحظة مدى توافق دلالتها مع المعطيات الجديدة، أو إضافة الشاعر إليها سعيا وراء تعميق رؤياه المعاصرة، ومدى نجاحها في التعبير عما يطرحه من موضوعات، وتيسيرا للبحث ستتم دراسة التناص ضمن ثلاثة أقسام:

– التناص الديني : ونقصد به استحضار بعض الإشارات التراثية الدينية عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، أو الكتب المقدسة، بحيث تتداخل مع النص الأصلي للشاعر، وتنسجم مع السياق لتؤدي غرضا فكريا أو فنيا، يعمق رؤيا الشاعر المعاصرة في موضوعه الذي يطرحه، فيتبلور الحاضر من خلال تجربة الماضي.

– التناص الأدبي : وهو تداخل نصوص أدبية –قديمة أو حديثة، شعرا أو نثرا– مع قصائد الشاعر، بحيث تكون منسجمة ودالة على الفكرة التي يطرحها، أو الحالة التي يجسدها، فيعمل التناص على جعلها أشد عمقا، وأكثر تعبيرا وتأثيرا وفقا لما يقتضيه حال الخطاب. –- التناص التاريخي: ويقوم على دراسة ما يتداخل من نصوص تاريخية مع نصوص الشاعر، بحيث تبدو مناسبة ومنسجمة لدى الشاعر مع الحدث الذي يرصده، فتؤدي لديه غرضا فكريا أو فنيا جديدا.

---

(١) نفسه / ١٨.

أولا: التناص الديني:

(١)

يعمد الشاعر إلى استيحاء نصوص دينية –قرآنية وإنجيلية– فتتداخل مع قصائده بما يثري فكرته، ويعمق رؤيته للأحداث المعاصرة، فيضفي النص القديم على النص الجديد قوة في التعبير تساعد الشاعر على نفث ما يجول في صدره من فكرة، ومن الأمثلة قوله:

أتحلمين؟
أن تسحبي نابلسنا حديقة الثوار
أن تسحبي سلفيت
بما غزلت من خيوط عنكبوت[١]

ويفيد هنا من مضمون قوله تعالى:﴿ وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِ ﴾ [٢]، ليشير من خلاله إلى أن القيود التي اصطنعها الاحتلال اليهودي لفلسطين، إنما هي قيود واهية لن تمنع الشعب عن مواصلة المقاومة والثورة، فهي أشبه بخيوط عنكبوت تعجز عن تقييد أحد أو سلبه حريته. ومن هذا الباب قول الشاعر:

وتنحنح، بسمل، حوقل
وأواء النطاح وصاح
ليس على مولانا السلطان جناح
فالقسمة غلبت، والعبرة في النية
لا أين تسير القدمان[٣]

فيستوحي بسيسو مضمون الآية الكريمة: ﴿ وَلَيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ فِيمَآ أَخْطَأْتُم

(١) الأعمال الكاملة / ٣٤.

(٢) العنكبوت / ٤١.

(٣) الأعمال الكاملة / ٢٩٣.

بِهِۦ وَلَٰكِن مَّا تَعَمَّدَتۡ قُلُوبُكُمۡ ﴾ وليس عليكم جناح فيما أخطأتم به ولكن ما تعمدت قلوبكم"(١)، ليشير إلى أولئك الفقهاء الذين يبحثون عن مخارج لسقطات السلاطين، في سبيل حصولهم على المال، فيحرّفون الحقيقة الدينية والعلمية خدمة لأهدافهم الذاتية، وقد نزلت هذه الآية لتنفي الذنب عن المؤمنين في نسبتهم أولادهم بالتبني إلى غير آبائهم، إذا كانوا قد فعلوا ذلك خطأ، إنما الذنب والإثم فيما تعمدوا نسبته إلى غير أبيه من أولئك الأولاد، واعتمادا على مضمون الآية يجعل الفقهاء المزورون مضاجعة الوالي لأحد غلمانه في شهر رمضان أمرا لا يعود عليه بالإثم، لأنه لم يقصد القيام بذلك، بل كان ينوي الدخول إلى مخدع جاريته وفاء منه بوعده لها بزيارة مخدعها، لكنَّ قدميه ضلتا الطريق لعدم وجود ما يرشده إلى باب غرفتها، ومن هنا فإن النص المعاصر يسقط الخطيئة والإثم لعدم القصد كما ورد في الآية الكريمة.

ومن أمثلة هذا الضرب من التناص، ما أورده الشاعر على لسان أبي ذر الغفاري حين داخله السأم من الجنة، وعاد إلى الأرض ليواصل ثورته، يقول:

نفيت مرتين، مرة هنا
ومرة هناك في الحديقة المعلقة
بلوت صحبة الملائكة
بلوتها، سئمتها
ضجرت من ولدانها المخلدين، حورها المزوَّقة
وخمرها المعتقة(٢)

فيفيد الشاعر من المغريات التي ينالها المؤمنون في الجنة في قوله تعالى:

---

(١) الأحزاب / ٥.

(٢) الأعمال الكاملة / ٢٥٩-٢٦٠.

﴿ يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ ﴿١٧﴾ بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ﴾[١]، وقوله: ﴿ وَحُورٌ عِينٌ ﴿٢٢﴾ كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ ﴾[٢]، فيجعل بسيسو من الجنة التي يغري بها الله –عز وجل– عباده المؤمنين ليتبعوا الرسول –ﷺ– مثارا للسأم والملل عند أبي ذر المعاصر، فيرى فيها منفاه الذي يعوقه عن مواصلة معارضته رموز السلطة الذين يتصرفون بأقوات الشعوب، مما يضطره إلى التضحية بكل ما في الجنة من أسباب الراحة والهناء، في سبيل مبدئه الداعي إلى نصرة الطبقة العامة وتحصيلها حقوقها.

ونلحظ في النماذج السابقة أن الشاعر يحافظ على اتفاق دلالة النص المعاصر والنص المرجعي، بحيث يجسد مضمون النص التراثي خدمة لفكرة معاصرة، ومن هذا أيضا:

وأرى رؤوسا أينعت وأرى القطاف

وأرى الدماء

بين العمائم واللحى

تبت يداك

بغداد أسكرها النواح[٣]

وفي هذا إفادة من سورة المسد التي نزلت بأبي لهب وزوجه ﴿ تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ﴾[٤]، إلا أن يديّ الحجاج المعاصر –السلطة– هما اللتان تتبّان في النص الجديد، وليستا يدي أبي لهب، على الرغم من اتفاق أبي لهب والسلطة المعاصرة في صفات الظلم والعداء.

---

(١) الواقعة / ١٧– ١٨.

(٢) نفسها / ٢٢– ٢٣.

(٣) الأعمال الكاملة / ٢٩٦.

(٤) سورة المسد / ١.

(٢)

ولا يقتصر الأمر عند بسيسو على هذا الحد من الموافقة بين دلالة النص المعاصر والنص المرجعي، بل يتعدى ذلك في مواضع أخرى، لنجد الشاعر يحوّر في دلالة النص القرآني، ويعكس معاني الآيات، بما يتناسب ورؤياه المعاصرة، ومن ذلك استيحاء الشاعر قصة سيدنا موسى –عليه السلام– مع أمه، حين أوحى الله إليها بأن تلقيه في البحر حماية له من بطش فرعون، بقوله:

أصبح للموت كتاب

تقرأه غزلان وذئاب

–ألقُوه في النيل

ويحنجرة واحدة صرخوا: ألقُوه في النيل

ألقُوه في النيل

–ألقَوه في النيل

وطفا الجسد على وجه النيل

راحت جثته تكبر... تكبر... تكبر

تكبر... صارت في طول النيل

وفي عرض النيل[1]

ويكشف النص السابق عن تفاعل مع قوله تعالى: ﴿إِذْ أَوْحَيْنَآ إِلَىٰٓ أُمِّكَ مَا يُوحَىٰٓ ﴿٣٨﴾ أَنِ ٱقْذِفِيهِ فِى ٱلتَّابُوتِ فَٱقْذِفِيهِ فِى ٱلْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ ٱلْيَمُّ بِٱلسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِّى وَعَدُوٌّ لَّهُۥ﴾[2]، ونلحظ اختلاف الدلالة بين النص التراثي والنص المعاصر، إذ إن الله هو الذي أوحى لأم موسى بأن تلقي وليدها في اليم، حماية له من فرعون، فينشأ الطفل

---

(١) الأعمال الكاملة / ٣٨٨–٣٨٩.

(٢) طه / ٣٨– ٣٩.

في كنف فرعون دون علمه بأنه نذير زوال عرشه، في حين يُلقى موسى – الثائر المعاصر– في النهر بأمر من فرعون –السلطان ورجاله– وليس بأمر الله كما في الآية، وزيادة على ذلك فإن موسى المعاصر لا يلتقطه أحد فيتعهده بالرعاية، بل يظل ملقىً في النيل، وتنتفخ جثته حتى تصبح بحجم النيل، ونرى أن التحوير في مضمون الآية الذي عمد إليه الشاعر إنما كان إشارة إلى استمرارية الثورة، وتضخمها في سبيل القضاء على السلطة المعاصرة، فلم يقبل موسى الجديد أن يعيش وينشأ في كنف السلطة، فينخر أساس ملكها، بل نراه يعلن تهديده لها فور محاولتها قمعه.

ويتبدى التحوير في دلالة النص المرجعي من خلال استيحاء بسيسو مضمون قوله تعالى: ﴿ فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴾[1]، يقول:

والنـهر وهو السائح العدَّاء في جبل وواد

ألقى عصاه على الخرائب واستحال إلى رماد[2]

فالعصا التي كانت برهانا على صدق رسالة موسى، تغدو عاجزة عن التحول لتلتهم الاحتلال بعد أن كانت قادرة على التهام حيات السحرة من قوم فرعون، ونلحظ أن الذي يلقي العصا في النص الجديد هو النهر أو الثوار، وليس موسى كما هو الحال في النص المرجعي، ومع ذلك فهي لا تتحول ولا تتمكن من دحر الأعداء عندما تلقى في وجوههم، إنما يتحول النهر نفسه رمادا، وفي هذا إشارة من الشاعر إلى انقطاع الإمدادات عن الأمة، وعجزها عن مقاومة الاحتلال.

---

(١) الشعراء ٤٥.

(٢) الأعمال الكاملة / ٥٤.

(٣)

ولا يقف التناص الديني في شعر بسيسو عند حد الإفادة من نصوص قرآنية[١]، يضمنها قصائده، فتتداخل مع النص الجديد لتؤدي غرضا جديدا، لكنه يلجأ إلى استيحاء نصوص إنجيلية كاملة، ويعيد صياغتها شعرا بما يتماشى ومعطيات العصر، وقد سبقت الإشارة إلى هذه النصوص عند الحديث عن شخصية المسيح، إلا أن استيحاء الشاعر لمبنى النص الإنجيلي، ونظمه شعرا، دون الاكتفاء بروح النص، يجعل من الواجب على الدراسة أن تعيد النظر في هذه النصوص ضمن هذا الفصل، لملاحظة مدى إفادة الشاعر من النص الإنجيلي في تجسيد رؤياه المعاصرة، وما يضيفه ذلك على النص الإنجيلي الجديد.

---

(١) ثمة نص قرآني يجسد فيه الشاعر عبارة (لا إله إلا الله) أكثر من سبع مرات ضمن قصيدة واحدة، يتعجب فيها من طاعته للأعداء، وتنفيذه أوامرهم قسرا، إلا أن تكرار العبارة ذاتها في أكثر من موضع لم يعط القصيدة دلالة محددة، إذ لم تنصهر وأبيات القصيدة بحيث يؤثر حذفها في دلالة النص، بل يجوز الاستغناء عنها دون أن تفقد القصيدة قدرتها على البوح بفكرة الشاعر، وسنكتفي بإيراد مقطوعة واحدة من القصيدة وردت فيها هذه العبارة، لندلل على إمكانية حذف مثل هذا التناص دون الإخلال بفكرة الشاعر، يقول:

أعلن بأنك انكسرت: قد أعلنت
أعلن بأعلى صوت
أعلن بأعلى صوت
قد أعلنت، قد أعلنت، قد أعلنت
الله لا إله إلا الله يا يدي المقطوعة المعلقة
في عنقي / ترجلي عن صهوة الجواد الميت
لا تكوني الشاهد المحايدا".

انظر الأعمال الكاملة / ٥١٣.

أول هذه النماذج يفيد فيها بسيسو من قصة القرعة التي أجراها اليهود على ثياب المسيح بعد صلبه، حين خيّرهم الحاكم الرومي بين إطلاق سراح المسيح، أم سجين آخر لديهم يدعى (باراباس)، وكان معتادا على إطلاق سراح أحد السجناء في عيد الفصح من كل عام، فاختاروا إطلاق (باراباس)، وصلب المسيح، ثم اقترعوا على ثيابه واقتسموها بينهم(١):

واقترعوا يا شعبي

من يأخذ ثوبي

بعد الصلب

كأس الخلّ بيمناي

وإكليل الشوك على رأسي

باراباس ابن السكين طليق

وابنك يا شعبي

ساقوه إلى الصلب وللرجم(٢).

ويتبدى في النص مدى إفادة بسيسو من القصة الإنجيلية، إلا أن المسيح في النص المعاصر هو الذي يطلب من شعبه أن يقترعوا على ثيابه، فيحمل بيده كأس الخل، ويضع فوق رأسه إكليل الشوك متوجها نحو الصلب، يقبل على تضحيته طوع إرادته، في حين تكشف القصة في الإنجيل عن توجه المسيح نحو الصلب قسرا، حيث ألبسوه ثوبا قرمزيا ووضعوا على رأسه إكليلا من الشوك وصلبوه، ثم اقترعوا على ثيابه بعد الصلب، لذا فإن في اختيار المسيح المعاصر مصيره، إشارة واضحة إلى الاستعداد للتضحية والإقدام في سبيل كرامة الأمة، دون خشية من الموت أو الصلب.

---

(١) متّى / ٢٧، وانظر النص تاما في الفصل الأول ضمن رمز المسيح.

(٢) الأعمال الكاملة / ١٦١.

ويستوحي بسيسو أنموذجا آخر يفيد فيه من قصة تنبؤ المسيح بإنكار تلميذه بطرس له ثلاث مرات حين يقع في قبضة اليهود(١):

أحبابنا، وقبل أن يلوح

الفجر، قبل أن يصيح

الدّيك، واحد من الذين يغمسون

سنابلي بضوء شمعتي ويأكلون

مرة ومرتين... يا أحبابنا يخون(٢).

ولا يكاد النص المعاصر يختلف عن النص المرجعي في شيء، حيث علم المسيح بإنكار أقرب تلاميذه إليه، وتخليه عنه في وقت الشدة، وكذلك يعلم بسيسو أن كثيرين من أبناء الأمة يتربصون بإخوتهم، ويتخلون عنهم إذا ما وقعوا تحت سياط الجلادين.

وآخر النماذج الإنجيلية التي نعرض لها هنا يورده بسيسو على لسان (جون فوستر دلاس)، وزير خارجية أمريكا، الذي جعل من نفسه مسيحا يخلّص الأمة، فأوهمها بشعاراته الزائفة، ووعوده الكاذبة، بتقديم لحمه ودمائه فداء لأبنائها، وفي هذا إفادة من قصة العشاء الأخير، الذي قدم فيه المسيح لتلاميذه الخبز والشراب، وأخبرهم بأن الخبز جسده، والشراب دمه الذي يُسفك لغفران خطاياهم(٣):

من قبل في عشاءه الأخير

قال لن يخونني منكم أحد

يا أخوتي لحمي لكم قرص عسل

---

(١) متّى /٢٦.

(٢) الأعمال الكاملة / ٢١٣.

(٣) متّى / ٢٩.

خمر لكم دمي كفرحة الحياة
كذّابتان
عيناه تغمضان
....
قد راح يقطع المسعور
لحم أخوتي خبزَ بنادق
دماءَ أخوتي بها يسقي المشانق(١).

ونلحظ كيف يوائم الشاعر بين دلالة النص المعاصر، والنص المرجعي، ليكشف عن شخصية المسيح المزعوم –دلاس– فهو إنسان مخادع، يستغل الأمة، ويجعل من الخبز– رمز الحياة – رمزا للموت، وذخيرة يحشو بها بنادقه ليحارب الشعوب، ويقضي عليهم، ولعل الشاعر يهدف إلى تبصرة الأمة، وكشف الظلال عن أولئك المخادعين الذين يستغلون الشعوب ويمكّنون العدو من فرض هيمنته على الأرض مقابل مصالحهم الذاتية.

وبعد، فقد راوح بسيسو بين دلالة التراكيب القرآنية التي تتناص مع قصائده، إذ وجدناه يضمن بعض تلك التراكيب أبيات قصيدته بدلالتها القرآنية، أو يعمد إلى تحوير دلالة الآيات، فتخرج عن مدلولها القرآني إلى مدلول آخر معاصر، في حين جاء التناص مع الإنجيل مقتصرا على استيحاء قصة إنجيلية بأكملها، وإعادة صياغتها شعرا، من منظور معاصر، وعلى أية حال، فقد نجح الشاعر في توظيف النصوص الدينية، ودمجها ضمن أبيات قصائده، بحيث تصبح– في الغالب –جزءا من النص المعاصر، ينصهر وأبياته، لتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أراده الشاعر، ولم تأت هذه التراكيب ناشزة عن النص الجديد فتكون ضربا من الحشو غير المرغوب فيه.

---

(١) الأعمال الكاملة / ١٣٠.

ثانيا التناص الأدبي:

تقوم الدراسة هنا على استقصاء النماذج الأدبية – شعرا ونثرا – التي تتداخل ونصوص بسيسو، سواء بطريقة مباشرة يورد فيها النص المرجعي كما هو بمبناه التراثي، أو غير مباشرة يقتصر فيها على روح النص فيدمجه في نصه الجديد، وقد عمد البحث إلى تتبع الجذور الأدبية لتلك النصوص، وملاحظة مدى إفادة الشاعر منها، أو إضافته إليها في سبيل تحميلها رؤياه المعاصرة للأحداث التي عاشها في وطنه.

(١)

يطالعنا ديوان القصيدة بتناص مباشر مع قصيدة (أنشودة المطر) للسياب[١]، يجسد الشاعر من خلالها رؤيته ما يستشعره من صراع بينه وبين أعدائه –بين الحياة والموت– إذ يرى السياب في المطر رمزا للحياة والخصوبة، فيمزج بين المطر والحبيبة لأنهما يحملان معنى العطاء والنماء، وتجدُّد الحياة عبر الأجيال رغم الموت [٢]، ويحمل بسيسو المعنى ذاته ليصف قدرة المطر على كسر القيود، والتبشير بالخصب، فيتساقط المطر حاملا إلى الشاعر رائحة بلاده، وصورة أرضه وأصدقائه، ويغدو المطر قذائف تفكّ الحصار الذي ضربه الاحتلال فوق الأرض:

مطرٌ على الشباك
في لون البنفسج والخزامى
مطرٌ على المرآة

---

(١) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٩، ص١٤٢-١٤٦.

(٢) محمد عبد الغني المصري: دراسات أدبية في الشعر العربي الحديث، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٤، ص١٩١.

في لون الدوالي والندامى
مطرٌ على البحر المُسيّج
زبدٌ وعوسج(١)

وتتحد قصيدة بسيسو بأنشودة المطر شكلا ومضمونا، فالمطر الذي يحمل للسياب صورة الخصب حين يهطل على الجياع مبشرا بالريّ والشبع، يحمل عند بسيسو صورا من الحنين الجارف لأرضه المغتصبة:

مطرٌ بلون الليل تذكر
شاطئا
مطرٌ بلون الرّمل
تذكر شاطئا وموانئا
مطرٌ بلون الريح تذكر شاطئا
وموانئا
ومراكبا
قطط من المرجان تملأ حجرتي
شُعَل المطر
مطرٌ
مطرْ
مطرٌ بلوني أي لون لي
سوى لون المطر
سفرٌ
سفر(٢)

---

(١) ديوان القصيدة / ٧.
(٢) نفسه / ٥٦-٥٧.

ونرى كيف يخلع الشاعر على المطر ألوانا متعددة، فيحمل إليه كلُّ لون صورةً من ذكريات بلاده، ثم يمتزج الشاعر بالمطر ويكتسب لونه، بما يعكس صورة الصراع الذي يعيشه مع الموت –العدو– حتى إن هذا الامتزاج بلون المطر يشي بحرص الشاعر على انتصار المطر –الخصب– على الجدب، فطبيعة الصراع الذي يعانيه يفقده استقراره، ويجعله مسافرا بقية حياته، يحظر عليه دخول بلاده.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يمتزج المطر بلون قبور شهداء فلسطين وعيونهم ووجوههم، وقد تمنى الشاعر لو يستطيع حملهم معه، لكنه في سفره القسري مضطر إلى العيش وحده:

مطرٌ غزال الليل أكحلْ

مطرٌ بلون قبوركم

مطرٌ بلون عيونكم

مطرٌ بلون وجوهكم

أنا أين أحملكم

معي؟

وحقيبتي هي موجة

علّقتُ فيها أضلعي(١).

ويأخذ المطر بعدا آخر لدى الشاعر يفقد من خلاله قدرته على الخصب والحياة، ويغدو سكاكين وقرابين تزيد في عُري الشاعر وعُري بلاده، وتحمله على السفر والرحيل:

---

(١) نفسه / ٥٨.

يسقط الآن

قرابين من الماء المطر

يسقط الآن

سكاكين من الماء المطر

أنتِ تزدادين عُريا

وأنا أزداد عُريا في المطر

يبدأ الآن السفر

سفرٌ

سفر(١).

رأينا كيف بدأ الشاعر برسم صورة حية للمطر توحي باستمرارية الحياة والخصب، كما هو الحال عند السياب، ثم أخذ يضفي عليه بعدا جديدا يجسد صراعه بين الحياة والموت –الحرية والقيد– ولعله في صراعه هذا كان يستشعر وقوف عناصر الطبيعة كلها ضد إرادته وسعيه وراء الحرية والخلاص، الأمر الذي دفعه إلى إضفاء صورة سلبية على المطر في نهاية القصيدة، يصبح فيها سببا في عري الشاعر، وتشريده عن أرضه.

ومن النماذج على هذا اللون من التناص في ديوان بسيسو، مجموعة أبيات يجسد فيها قصة امرئ القيس حين جاءه خبر وفاة والده:

البساط الكبير يُفرش للظافر قومي افرشيه فاليومُ خمرُ

وغدٌ نحن من صنعنا غدَ العالم عمدانه الأيادي الحمرُ

للملايين يفرحون به العمر فما فيه ظلمة أو قفرُ(٢)

---

(١) الأعمال الكاملة / ٦٨.

(٢) الأعمال الكاملة / ٦٨.

وفي هذه الأبيات تناص مع قول امرئ القيس حين قُتل والده :" ضيعني صغيرا، وحمّلني دمه كبيرا، لا صحو اليوم، ولا سكر غدا، اليومَ خمرٌ، وغدا أمر "[١].

إن تأكيد امرئ القيس عدم شرب الخمر في غده، ينم على إدراكه قدرتَه على الأخذ بثأر أبيه، فقد آلى ألا يعاقر الخمر أو يعاشر النساء حتى يدرك ثأره، وكذلك الحال عند بسيسو، فهو على يقين تام بالنصر، مما يدفعه إلى دعوة الأرض لتفرش بساطها للثوار المنتصرين، لأنهم سيحصدون نصرا عظيما يقوم على بذل الدماء رخيصة، مما يخلّف للشعوب أمنا وسلاما ينعمون به فوق أرضهم.

ويستوحي بسيسو النص التراثي نفسه بصورة تغاير دلالته في الماضي، فامرؤ القيس المعاصر ما يزال غارقا في السُّكر واللهو، ومتقاعسا عن الأخذ بثأره:

"رأس أبيك" لم يزل معلقا في السور
تنهشه الطيور
رأس أبيك يا تفاحة تحت حوافر الخيول
وأنت من يقول
وأنت لم تزل تعاقر المداما
وترتمي تصيح تحت أرجل الندامى
اليومَ خمر فاشربوا
وفي غد يكون أمر
وفي غد يكون خمر
يكون خمر
يكون خمر[٢]

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٦، ج٩ / ٨٨.
(٢) الأعمال الكاملة / ٤٤٥-٤٤٦.

ولعل الشاعر حين حوّر في دلالة النص القديم أراد أن يشير إلى تقاعس أبناء الأمة عن نصرتها، وانشغالهم عنها بملذاتهم الخاصة، مما جعلها عرضة للطامعين، ينهشون لحمها، ويدوسونها بحوافر خيلهم، وإن كانت فئةٌ من أبناء الشعب تخدّر الأمة بوعود كاذبة وآمال تكون في الغد، إلا أن الشاعر يدرك تماما أن مثل هذه الحال لن ينبثق عنها غد مختلف، بل سيظل الأمر على ما هو عليه، ويدلنا على ذلك انحراف النص من **(وفي غد يكون أمر)**، إلى **(وفي غد يكون خمر)**، وتكرار العبارة في آخر النص يؤكد انحراف صاحب الحق وعجزه عن إحداث أي شيء يذكر من التغيير.

وفي تعبير بسيسو عن الحال المتردية التي آل إليها شعراء العصر الحالي، يستوحي أبياتا لأبي الطيب المتنبي، تصورهم فئة من المرتزقة الذين لا يجعلون من شعرهم لسانا ينطق بحال الأمة، إنما يستغلونه ويسخرونه في سبيل مصالحهم النفعيّة:

كلُّ من قد شدّه النخاس
من وحل الضفائر
كل من لطخ بالحبر الأظافر
كل من لم يعرف الخيل ولا الليل
وبيداء المخاطر
والقوافي وهي كالبيض البواتر
جاءنا يركب صهوات القصائد(١).

---

(١) نفسه / ٢٨٧.

وتتناص المقطوعة السابقة مع قول المتنبي:

الخيــل والليــل والبيــداء تعرفنــي والضرب والطعن والقرطاس والقلم(١)

ونلحظ أن بسيسو يجسد بيت المتنبي السابق ليكشف من خلاله عن ماهية الشاعر الذي يريده، فلا بد أن يكون شاعرا ملتزما بقضايا أمته، وفارسا يضرب أنموذجا في المقاومة والثورة، فقد غدا شعراء العصر مجموعة من الناس الذين لا يتقنون من الشعر إلا ما يسخّرونه لمصالحهم الذاتية، فيلطّخون أياديهم بالحبر ليكتبوا قصائد التملق والمداهنة في سبيل رضا السلطة عنهم للحصول على المال.

وفي القصيدة نفسها يضيق الشاعر بأولئك الشعراء، فيطلب من المتنبي أن يأتي من جديد ويدعو إلى ثورة العرب، فقد بلغ الأعداء حدا لا يمكن التغافل عنه من سلب حقوق الشعب، وانتهاك مقدرات بلادهم:

يا أبا الطيب قم صحّ النواطير

وقم صحّ القياثر

دقت الأجراسَ للصيد

ثعابينُ المحابر

بشمت من لحمنا هذي الثعالب

صار درع الفارس المقتول

بيتا للثعالب(٢)

---

(١) ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفي البابي، مصر، ١٩٣٦، ج٣/ ٣٦٩.

(٢) الأعمال الكاملة / ٢٨٨.

وفي المقطوعة السابقة تناص مع بيت المتنبي:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد[1]

ونلحظ الفرق بين نص المتنبي والنص الجديد، حيث بشمت ثعالب مصر من عناقيدها وخيراتها، ومع ذلك ثمة عناقيد كثيرة، وخيرات تعم البلاد، في حين بشم العدو المعاصر من لحوم أبناء الأمة، فقد قضى الاحتلال على الثوار وأهلكهم، واستحل بيوتهم يعيث فيها فسادا، كما يكشف النص التراثي عن دعوة من المتنبي إلى الثورة ومواجهة العدو، إذ ينبه أبناء مصر ويستحثهم على المقاومة، في حين يساعد الشعراء المعاصرون –ثعابين المحابر– أعداءهم على التغلغل في الأرض، وتمكينهم من انتهاك خيراتها، مما يدفع بسيسو أن يطلب من المتنبي النداء من أجل ثورة جديدة، ما دام الشعراء منشغلين عن أداء رسالتهم.

ومن النماذج على هذا اللون من التناص الشعري قول بسيسو:

هي الحياة ولا تبقي على أثر لكل من سار بالأكفان يستبق
كذلك البحر لا تبقى به رِمَمٌ ولا تحركه أنفاس من غرقوا
الحي حيٌّ به والميت تقذفه أمواجه فهي للأحياء تصطفق[2]

وفي هذا تناص مع قول أبي القاسم الشابي:

هو الكون حيٌّ يحب الحياة ويحتقر الميت مهما كبر
فلا الأفق يحضن ميْت الطيور ولا النحل يلثم ميت الزهر[3]

---

(١) ديوان المتنبي ج٢ / ٤٣.

(٢) الأعمال الكاملة / ٦٨.

(٣) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار النجم، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١١٤.

ويكشف النصان عن توافق في المعنى، فكلا الشاعرين يترجم موقف الأرض من أبنائها، إذ تبارك الطموحين الذين يتحدون المخاطر، ويتحملون المشقات في سبيلها، وفي الوقت نفسه تلعن الكسالى والمتخاذلين، فالكون يحب الحركة، ولا يقبل السكون لأنه يعني الموت، ونرى كيف عبر بسيسو عن هذه الفكرة، فالحياة تحتقر الأموات وتنساهم، كذلك البحر لا يعبأ بمن غرق فيه، فلا تصطفق أمواجه إلا للأحياء، ولعل الشاعر يريد بهذا تقريع المتخاذلين من أبناء الشعب، ودعوتهم إلى الثورة والكفاح، مبينا لهم أن سكوتهم وكسلهم يدفعان الكون إلى احتقارهم، ووضعهم في عداد الأموات.

ومن تلك النماذج قول بسيسو:

أسد الدين...

شمس الدين...

قمر الدين...

نجم الدين...

اخلع عنك رداء الملك الجبار

اخلع سيفك

اخلع درعك ولجامك

دعنا نتحدث

لو كنا نملك أن نتحدث

كصديقين وليس كسلطان ونديم[١]

---

(١) الأعمال الكاملة / ٣٤٢

ويكشف النص عن تعلق بقول بشار بن برد:

إذا الملك الجبّار صعّر خدّه مشينا إليه بالسيوف نعاتبه(1)

ونلحظ اختلاف مضمون النص المعاصر عن النص المرجعي، فلم يمهل بشارٌ الملكَ الجبار ليطلب إليه أن يحادثه ويناقشه، ولكنه فور تصعير خده يمشي إليه بالسيوف محاربا، في حين نجد بسيسو يطلب من السلطة – الملك الجبار – أن تمنحه فرصة للحديث ليبين لها ما ترتكبه بحق الشعوب من جرائر، ويختلف النصان من جانب آخر، إذ إن بسيسو لا يقوى على الحديث مع الملك الجبار إلا بعد أن يتخلى ذلك الجبار عن عناصر قوّته إن شاء، ولن يتحقق ذلك لأنه ينفي أن يحدث مثل هذا الأمر – لو كنا نملك أن نتحدث– في حين يكون عتاب بشار بالسيف، أي أنه يجبر الملك الجبار على الخضوع بوساطة القوة.

وفي موضع آخر من الديوان يستوحي الشاعر البيت الذي استشهد به الحجاج بن يوسف في خطبته في أهل الكوفة، كما هو بمبناه ومعناه، ثم يأخذ بإدارة الحوار حول مضمون هذا البيت بما يعكس رؤيا معاصرة لصاحب السلطة:

أنا ابن جلا وطلّاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني

زوبعة هبت وطارت العمامة
وصاح لاعقو حوافر الجواد
لم تكن سوى حمامة
طارت وصاح آخرون
بل غمامة(2)

---

(1) بشار بن برد: الديوان، تحقيق محمد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣، ص٤٧.

(2) الأعمال الكاملة / ٣٩٦.

لقد افتتح الحجاج بن يوسف خطبته بهذا البيت ليشير به إلى قدرته وحنكته في سياسة الأمور، ليهددهم باتباع أوامره، وإلا سيكون هلاكهم على يديه[١]، في في حين يتناص هذا البيت مع شعر بسيسو ليكشف حقيقة السلطة المعاصرة التي تدعي قدرتها على سياسة الأمور بحنكة فائقة، ويكشف واقع الحال أن ما تحيط به السلطة نفسها من هالة وتعظيم، ليس إلا ضربا من الزيف والخداع، إذ تتبدى حقيقتها عند أول عثرة تواجهها، فتزول عنها علامات الهيبة والوقار، فتغدو جوفاء لا تملك تدبير الأمور.

وآخر نماذج التناص الشعري التي تعرض لها الدراسة عند بسيسو:

فمـــــك المكبّــــــل بالحديـــــــد وفمـــــــي المكبّـــــل بالنشـــــيد

صوتان للحرية الحمراء في وطن العبيد

متكسران تكسر الأمواج فوق الزورق

متعاظما بحطامه وكأنه لم يغرق[٢]

وفي هذا تناص مع قول شوقي:

وللحريـــــــة الحمـــــــراء بــــــاب بكـــــل يـــــد مضـــــرّجة يُـــــدقُّ[٣]

يعد للحرية عند بسيسو باب يدقه الثوار والشهداء بإصرار على اقتلاع شوكة العدو وإخراجه من الأرض، ولا تملك إلا صوتين: صوت الثوار المقيدين بالحديد، وصوت الشعراء العاجزين عن الدعوة إلى الثورة بسبب ممارسات القمع، ويشير الشاعر بهذا إلى أنه لم يبق من جنود الحرية إلا السجناء والشعراء، وكلاهما مطارد، لا يسمح له بالثورة، حتى غدا حالهما حال الزورق الذي كسرته الأمواج، ولا تزال تطفو فوق الماء بقايا من حطامه، مما يعكس إصرار الشاعر على المضيّ في ثورته، وتحدي محاولات القمع جميعها.

---

(١) الطبري: تاريخ الأمم والملوك ٥٣٧١٣.

(٢) الأعمال الكاملة / ٧٠.

(٣) أحمد شوقي: الشزقيات، مكتبة التربية، بيروت، ١٩٩٤، ج٢ / ٦٩.

(٢)

ولا يقتصر الأمر على التناص الشعري في ديوان بسيسو، فيلجأ إلى بعض النصوص النثرية المأخوذة من الخطب العربية، والأمثال القديمة، والأقوال المأثورة، ويستثمرها في نصوصه فتتداخل هذه النصوص مع النص الجديد مشكّلةً لُحمة متكاملة تؤدي الغرض الذي يدعو إليه الشاعر، ويخفيه في عمله، ومن أول النماذج على هذا اللون من التناص قوله:

وانفجرت –قبعة الحاوي–في تلك الليلة

لم يبق هنالك في السيرك مُشاهد

هرب المعتصم وأمسك بضفائر –غزة– خالد

واختلط الحابل بالنابل

وانطلق قطيع الثيران يدوس حديقة بابل

أين فلسطين...؟ [١]

ويفيد بسيسو من المثل الشعبي " **اختلط الحابل بالنابل**"[٢]، ليشير من خلاله إلى اضطراب الأوضاع على الساحة العربية، بحيث لم يعد على الأرض من يحمل لواء الثورة، ويقودها في طريق تحريرها من مغتصبيها، وقد بلغ الأمر أن القادة أنفسهم يهربون من مواجهة الأمور، ويفسحون المجال للأعداء ليعيثوا في البلاد فسادا، ويدوسوا خيراتها بأرجلهم، في الوقت الذي تغدو فيه فلسطين غائبة عن وعي العرب، فلا يبذلون جهدا في سبيل خلاصها.

والنموذج الآخر على هذا اللون من التناص مأخوذ من خطبة الحجاج في أهل الكوفة:

---

(١) الأعمال الكاملة / ٤٠٠–٤٠١.

(٢) عبد الكريم الجهيماني: الأمثال الشعبية في قلب جزيرة العرب، دار أشبال العرب، السعودية، ط٢، ١٣٩٩هـ، ج١ / ٨١.

وأرى رؤوسا أينعت وأرى القطاف

وأرى الدماء

بين العمائم واللحى، تبت يداك

بغداد أسكرها النواح(١)

وفي هذه الأبيات إفادة من قول الحجاج:" أما والله إني لأحمل الشر محمله، وأحذوه بنعله، وأجزيه بمثله، وإني لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها، وإني لأنظر إلى الدماء بين العمائم واللحى..."(٢).

ويستوحي بسيسو مقولة الحجاج تلك، ويجريها على لسان السلطة القمعية المعاصرة، بما يوحي بدلالة النص التراثي من حيث تهديد الرعية باتباع أوامر السلطة، حتى لا تسيل الدماء، وتكون ثمة انتهاكات كثيرة يكون الشعب معها هو الخاسر الوحيد، إلا أن إضافة بسيسو لعبارة (تبت يداك) تضفي على النص لونا من الوقوف بوجه السلطة ومعارضتها، لتكشف لها ما تعانيه الأرض من نواح يسكرها بسبب الاحتلال وممارساته الوحشية بحق الناس.

ومن النماذج على هذا اللون من التناص قول بسيسو:

سرقوا مصباح علاء الدين

وأصبح عبدَ الأشرار

يا ولدي الجنيّ الطيب

وصديقَ الفقراء

اغرس نايك في قلبي

فالآه على الجرح دواء

واحمل مجدافك واتبعني(٣)

---

(١) الأعمال الكاملة / ٢٦٩.

(٢) الطبري: تاريخ الأمم والملوك ٣/٥٤٧.

(٣) الأعمال الكاملة / ٢٣٤.

ويكشف البيت الأخير عن ارتباط بمقولة الرئيس غاندي الشهيرة "**احمل محراثك واتبعني** "، إلا أن النص القديم يمثل دعوة إلى العمل الدؤوب في سبيل الاكتفاء، والاستغناء عن الدول المستعمرة، وهذا لم يتحقق إلا بالجهد المستمر والتوجه نحو زراعة الأرض لتعطيهم خيراتها، فيستغنون عن الآخرين، في حين يكشف بسيسو عن دعوة إلى الهرب مما ألحقه الأعداء بالأرض، فقد استعبدوا الشعوب، وسخّروا خيرات البلاد لخدمة مصالحهم، وأصبح مارد المصباح –ابن الوطن– عبدا يطيع أمرهم مما دفع الشاعر إلى دعوته ليسافر معه بعيدا،ليكون أنيسا له في وحدته وسفره القسري عن بلاده، ونلحظ الفرق بين النصين في دعوة النص القديم إلى المواجهة والتحدي،ودعوة النص المعاصر إلى التخاذل والتهرب من الواقع، مما يعكس لونا من الضعف وعدم القدرة على المواجهة، أو الوقوف في وجه الأحداث.

وآخر نماذج التناص النثري يفيد فيه الشاعر من المثل العربي "**كما تزرع تحصد**"(١)، ليشير من خلاله إلى المرتبة العليا التي نالها الشهداء باعتبارها حصادا لثورتهم وجهدهم المستمر في المقاومة والوقوف في وجه أعدائهم، ويخاطب بسيسو أولئك الشهداء ويدعوهم إلى مائدة أُعدّت لهم، فيها أكاليل من الزهور المعجونة بالملصقات الداعية إلى الثورة والتحرر، ينظمها شعرا ونثرا:

تعالوا أيها الشهداء

يا وجهي

ويا صوتي

تعالوا قد طبخت لكم

---

(١) سمير شيخاني: قاموس الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، مؤسسة عز الدين للنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص٣٢٢.

أكاليل الزهور

عجنتها بالملصقات

سكبت فيها ما كتبنا من قصائد

ما كتبنا

قد دفنّا

ما زرعنا

قد حصدنا(١)

ونلحظ كيف يجعل الشاعر نيل الشهادة حصادا لقصائد الثورة والتحرر التي حرص دائبا على زرعها في نفوس أبناء الشعوب ضد أعدائهم، بعد طول احتلال وسكوت عما لحق بهم من آلام.

ثالثا التناص التاريخي:

يعمد بسيسو إلى بعض الأحداث التاريخية، يستوحيها ويضمنها قصائده، فتتداخل مع نصوصه لتنسجم والحدث الذي يرصده، مؤدية غرضه وفكرته، ولعل أبرز نماذج هذا التناص ما يظهر في قصيدة بعنوان (قصيدة على أوراق البردي)، يجسد فيها ما يرويه التاريخ من قصة فرعون مع سيدنا موسى، حين أخبره العرافون بأن مولودا ذكرا سيهدد عرشه، فأمر بقتل كل ذكر يولد في ذلك الوقت، لكن مشيئة السماء تأبى إلا أن ينشأ ذلك الصبي في كنف فرعون، فباءت احتياطاته بالإخفاق.

يستوحي الشاعر هذه الأحداث ويصوغها شعرا، ليرمز من خلال فرعون إلى السلطة المعاصرة التي تحاول قمع الثورة، واقتلاعها من صدور الناس، وقد رأت الدراسة أن تبدأ بعرض لمقاطع القصيدة قبل التعليق عليها بما تتضمنه من

---

(١) ديوان القصيدة / ٥٠.

تناص، وذلك لما فيها من ترابط يجعل أمر تجزئتها غير ميسور:

إن صدق العراف
لفرعون زهور اللوتس
والتاريخ على ورقة بردي
والتاريخ ككبش يسحب من قرنيه
والتاريخ على المذبح قربان
ولقد صدق العراف مئات المرات
وانتصرت حِكمة فرعون مئات المرات
صارت عيناه تلمّان العالم
أسرارَ العالم في رمش واحد
تحت الجفنين وفوق الجفنين
صحارى وجنائن... ورياح وخلجان العالم
لكنّ العرافَ الصادق لم يصدق هذي المرة
أخطأ
أخطأ فرعون
كيف الحكمة تخطئ؟
ما عادت أسرار العالم في مكحلته
ما عاد ملوك الأرض حفاة يجرون
يحيطون بمركبته
هربت جزر وخلجان العالم من تحت الجفنين
ما عاد التاريخ هو الكبش المسحوب
من القرنين
أصبح نسرا
لا تبلغه عين العراف
ولا تصل إليه حربة فرعون

كان على العراف بأن يُسحب من قرنيه
أن يدفع لخزينة فرعون المفتوحة عينيه
....
-"النيل وحيد، أعطوا للنيل عروس" ...
ليهبنا ذرية أنهار وجداول ...
صاحت أزهار اللوتس
صاحت أوراق البردي
صرخت حبلى وانشق البطن
-أصبح للنيل عروس
أصبح عرسا للموت
أصبح للنيل سريرا، لكنّ النيل العاشق
لا تكفيه امرأة واحدة طول العمر
كيف سننجب ذرية أنهار وجداول ... ؟
إن أعطيناه امرأة واحدة طول العمر
إن أعطيناه قربانا واحد ... ؟
-" فلنبن السد"
أعطينا للنيل نساءً وبعدد تماسيحه
أعطيناه نساءً وبعدد زهور اللوتس
وطيور النورس
ما كفّ يفيض
تخت النيل هو الهودج نحمله
صرنا تحت قوائمه نولد ونموت[١].

---

(١) الأعمال الكاملة / ٣٨٤-٣٨٧

ونلحظ كيف يفيد بسيسو من قصة فرعون مع المنجمين حين أخبروه بشأن ذلك الوليد، وقد اعتاد منهم صدق نبوءتهم معه، مما يدفعه إلى تصديقهم هذه المرة، واتخاذ الاحتياطات اللازمة لمنع ذلك الصبي من الحياة، فيبقى له ملكُه وسيطرته على العالم أجمع، لكن نبوءة العراف لم تصدق، ولن يسيطر فرعون المعاصر على تاريخ الأمة وخيراتها، وعلى العراف أن يدفع عينيه ثمنا لذلك.

وإن الصبي الذي أوحى الله إلى أمه أن تلقيه في البحر حماية له من فرعون ورجاله، يغدو في نص بسيسو عروسا تقدمها أمها قربانا للنيل ليبقى حاميا للأمة من أعدائها، فينجب ذرية من الثوار، ونلحظ أن النيل نفسه –الأرض العربية– يرفض أن تكون له عروس واحدة، فهو محتاج إلى نساء كثيرات، لينجبن له أولادا كثيرين، وبالفعل قُدّمت له النساء، وفاض ثورةً على الأعداء شاركت فيها فئات الشعب جميعها، واسترخصت أرواحها في سبيله.

ويكشف التناص في نص بسيسو عما أراده الشاعر من دعوة إلى اتحاد الأمة في سبيل الثورة، فالنصر والحرية لا يحققهما شخص واحد من الشعب، ولا بد أن يجتمع الشعب بأكمله، ويقود ثورته بنفسه، فلن تتحقق حريته وكرامته إلا إذا قدم روحه قربانا للأرض.

ومن الأحداث التاريخية التي يستوحيها الشاعر في قصائده، ما يفيده من قصة هجرة الرسول –ﷺ– إلى المدينة المنورة، واختبائه في الغار:

أبحثُ عن مغارة جديدة

عن قافية

غار حراء أين؟

عنكبوت هذا العصر واشيةٌ

ثرثارة

وهذه اليمامة البيضاء
ذات الطوق والخلخال زانية
تبيع بيضها وعشها
لقاء ملء حوصلة(١)

وندرك مدى الخلط الذي وقع فيه الشاعر، فالغار الذي اختبأ فيه الرسول –ﷺ– وهو مهاجر مع أبي بكر، هو غار ثور، وليس غار حراء، ومع ذلك فهو يبحث عن غار جديد ليختبئ فيه عن أعدائه الذين يطاردونه كما طاردوا الرسول محمدا من قبل، ويكشف النص الجديد عن اختلاف في المضمون، إذ إن العنكبوت والحمامة اللتين كانتا على باب الغار تحميان الرسول –ﷺ– تصبحان سببا في الإيقاع بالشاعر، فالعنكبوت امرأة ثرثارة تعود عليه بالوشاية، وكذلك الحمامة فهي امرأة زانية تخبر الأعداء عن مكان وجوده لقاء القليل من الطعام يغرونها به، إشارة من الشاعر إلى تكالب الأمور عليه، وكثرة أعوان السلطة الذين تبثهم بين الناس، فيكشفون لها عن الثوار.

وفي موضع آخر يستوحي الشاعر قصة حصار طروادة، مصورا نفسه مهاجرا على الحصان الخشبي، الذي أعده اليونان في حصارهم تلك المدينة، فيبحث عن طروادة عربية تستعصي على الأعداء، وتصمد في وجوههم:

يا وطني
يا قمرا محنطا صغير
أحمله في حقيبة السفر
مهاجرا على جواد من خشب
أبحث عن طروادة العرب
مهاجرا شريد(٢)

---

(١) نفسه / ٦٠١.
(٢) نفسه / ٤٢٠-٤٢١.

وكأن الشاعر يبحث عن ثوار حقيقيين يصمدون في وجه الأعداء، ويضربون للشعوب نماذج حية من التحدي لتكون أرضهم عصيّة على الطامعين، فيسخّر نفسه للدعوة إلى الثورة والبحث عن أبنائها.

وآخر نماذج التناص التاريخي التي نعرض لها، ما يستوحيه بسيسو من قصة حاتم الطائي حين نحر جواده لضيوفه وقدمه طعاما لهم، على الرغم من ارتباط الجواد بقيمة مهمة عند العربي، وهي الفروسية:

وقد أتيتُ حاملا متراسي الصغير
أكلتُ ما في جعبتي
شربتُ ما في قربتي
ولم أزل أسير
جوادِيَ الوحيد قد نحرتُه
أكلتُه مع الوحوش والصقور
حتى السراب لا يؤمل العطشان
لا يلوح(١)

ونلحظ كيف يطغى على الشاعر إحساس بفقدان الأمل في الحياة، بحيث أضحى هو وأصحابه مهددين بالموت، ولم يبق لهم من الطعام ما يتقوون به، فيضطرون إلى نحر الجواد، والجواد هو الوسيلة الوحيدة التي يتسلح بها المسافر، ولا يزال الشاعر مطاردا أو مسافرا، فإذا كان الجواد سلاحه في السفر، فهاهو ذا يحيله طعاما، إذ تحطمت كل وسائله للخلاص والنجاح، ولم يبق أمامه بريق أمل، لأن السراب نفسه –وهو خدعة– لم يلُح أمامه، فحاتم الطائي لم يجُع بشخصه، ولكنه نحر جواده لحماية أرواح الآخرين، فحياته لم تُهدّد بعد، في حين

(١) نفسه / ٢٤٤.

بلغ الأمر غايته لدى بسيسو، فهو المهدد بالموت، وليس أمامه إلا جواده يحيله طعاما.

وبعد، فإن للتناص حضورا بارزا في شعر بسيسو، يسمح بإطالة النظر فيه، وكشف ارتباطه بجذوره الدينية والأدبية والتاريخية العميقة، وهذا الأمر ينم على اطّلاع الشاعر واستقلال مخزونه الثقافي، وقدرته على تطويع النص القديم، وتوجيهه بما يخدم تجربته المعاصرة، وتحميله معاني إضافيةً تنسجم ودلالة النص الجديد، ويمكننا تحديد النتائج المتحصلة من ذلك على النحو الآتي:

- يعد التناص الأدبي من أبرز نماذج التناص لدى بسيسو، ويليه التناص الديني، في حين يقتصر التناص التاريخي على نماذج محدودة لا تتجلي للقارئ إلا بعد إعادة النظر في النص.
- عمد الشاعر في تناصه مع القرآن الكريم إلى الحفاظ على دلالة الآيات الكريمة حينا، والمراوحة في دلالتها، وإضفاء أبعاد جديدة عليها حينا آخر، إلا أن هذا اللون من التناص عنده كان يقوم في الغالب على استحضار آيات قرآنية قصيرة –بمبناها أو معناها– على العكس مما كان عليه الحال في التناص مع الإنجيل، إذ نلحظ أن الشاعر يلجأ إلى قصة إنجيلية ويعيد صياغتها شعرا، تبعا لمعطيات معاصرة.
- لقد تمكن الشاعر في معظم تناصاته من المزج بين النص المرجعي والنص المعاصر، بحيث يصبح النص القديم جزءا لا ينفصل عن النص الجديد، فيلتحم التركيب التراثي بتركيب بسيسو بشكل لا يجعله يبدو ناشزا عن جسم القصيدة.
- يراوح الشاعر بين التناص المباشر والتناص غير المباشر، بحيث تشير بعض النصوص إلى تعلقها بنص غائب فور قراءتها للمرة الأولى، في حين تستلزم نصوص أخرى إعادة النظر فيها أكثر من مرة قبل الحكم بانتمائها إلى نص مرجعي بعينه.

الفصل الخامس
التراث الشعبي

- شهريار وشهرزاد
- مصباح علاء الدين
- كُليب وجسّاس
- الزير سالم
- مالك الحزين
- القصص الشعبية

التراث الشعبي

يميل الشاعر إلى استيحاء بعض الشخصيات الشعبية، وتجسيدها رموزا يُسقط عليها آلامه وهمومه، انطلاقا مما التصق بها في الوجدان الشعبي، والدور الذي عرفت به في الماضي فيحمّلها مدلولا معاصرا، يشي بهمّه الداعي إلى خلاص الأمة مما ألمّ بها.

(١)

ويستوحي الشاعر شخصيتي (شهريار وشهرزاد) من بين شخصيات ألف ليلة وليلة[١]، لتعبّرا عن موقف معاصر، فتمتزج الشخصيتان إحداهما بالأخرى في معظم النصوص، وقد تباينت وجوه التوظيف التي استثمر الشاعر بها هاتين الشخصيتين، فمرة يجعل من شهرزاد رمزا للثوار الذين تسعى السلطة –شهريار– لقمعهم، ومرة ثانية تتبدى شهرزاد رمزا لثورة الأمة التي يعجز شهريار عن توجيهها إلى طريق النصر، فتواجه الإخفاق بسبب ذلك.

أما الوجه الأول فإنه يظهر من خلال قصيدة بعنوان (شهرزاد وفارس الأمل جمال عبد الناصر)، فيتخذ الشاعر من شهرزاد رمزا لفتاة مصر التي تعمد السلطة –شهريار– إلى امتهانها وتسخيرها لمتعتها، ويرى بسيسو في قدوم جمال عبد الناصر بشارةً بزوال هذه السلطة، وإعلانا لثورة حقيقية تغدو فيها الأقوال أفعالا:

يا شهرزاد
على جناح السيف كان "أبو الليالي" شهريار
يهوي إليك وفي الركاب
النطع والسيّاف

(١) ألف ليلة وليلة: دار الهدى الوطنية، ط١، ١٩٨١.

يا أمّ الليالي والحكاية

غيرُ الحكاية والجراح ...غيرُ الجراح

فلقد مضى عصر القصائد ببغاواتٌ تطير

في روضة الملك السعيد(١)

وتتحد جميع فعاليات الشعب، وتبذل دماءها فداءً للأرض، ما دام جمال هو قائد ثورتهم الذي يعلن فجرا جديدا، ينقذ الشرق من مكائد الطامعين ويخلصه مما يواجهه:

فالشرق في قمم النهار

الشرق نجمٌ فوق جبهة مصر فارسنا جمال

وله غناء

أشواقُ أجنحة الدماء لكي تطير

وكفّي ترفرف خلف قضبان وسور

وغرامُ عينيّ اللتين تغردان

للفجر أغنية السماء بلا حدود

للدرب أغنية الخطى العطشى إلى نبع الدروب(٢)

ثم تصبح شهرزاد في نهاية القصيدة رمزا للفتاة العربية عموما، ويغمر الشوق صدر الشاعر فيتطلع إلى خلاص فلسطين من قبضة الاحتلال، انطلاقا من ثورة مصر، ولن يفقد الشعب الأمل بالخلاص، على الرغم من ممارسات التهجير والسجن التي اتبعتها معه السلطات:

---

(١) الأعمال الكاملة / ١٤٦.

(٢) نفسه / ١٤٧.

وحنينيَ الخفاق في شفتيّ حين ترفرفان

وتطرزان وبالقُبل

الباب والشباك في بيتي الصغير

بيتي الذي ما كفّ ينبض في نوافذه الضياء

فمن يقول

في بيتنا الخالي، النوافذ مطفأة

ويصدر شعبي لؤلؤة

لن تستحيل إلى رماد

يا شهرزاد[1]

وتصبح شهرزاد في موضع آخر رمزا للإنسان المخادع الذي يستذلّ كلماته، ويمتهنها لأجل تحقيق أطماعه، في حين يغدو شهريار رمزا للقائد العاجز عن الكلام بسبب ممارسات القمع، فلا يملك إلا الإصغاء دون قدرة على الكلام:

وعلى الضفاف الخضر

تغتسل الضباع وشهرزاد

أخرى مزيّفةٌ وألف حكاية

شوهاءَ في نجم النهار

وعلى الجماجم في ملابس شهريار

الفيلسوف الأخرس المجذوم يقعي

وهو يصغي

كيف قد فقأوا عيون السندباد[2]

---

(١) نفسه / ١٤٨.

(٢) نفسه / ٢٦٩-٢٧٠.

وفيما يتعلق بالوجه الآخر الذي استثمر به الشاعر هاتين الشخصيتين، تتبدى شهرزاد رمزا للثورة التي ماتت، وفُقد الأمل من نجاحها بسبب هجرة الأبناء، وعدم وقوفهم في وجه الاحتلال، ويستوحي بسيسو رمز شهرزاد هنا ليؤكد رفض الأرض لمن تخلى عن قضيتها، واستبدل بالثورة الهجرة والهرب من المواجهة، فليس لمثله حق في أن تحتضنه الأرض إذا عاد إليها:

لا تشربوا نخب الغريبِ

واقلبوا على تابوته الكؤوس

فشهرزاد ماتت قبل أن يصيح الديكُ ...

أيها الرفاق ...

ماتت وعنقها قد كان شمعدانها

وليس للذين يهجرون أرضهم أعناق

أعناقهم أقدام(١)

ويستوحي بسيسو هاتين الشخصيتين ليخاطب من يحاول استغلال قادة الشعوب ليحقق من خلالهم أطماعه الخاصة، فيوهمهم بمساندتهم في الثورة، في الوقت الذي يكون فيه سببا في الهزيمة، ثم يأتي باكيا على ما حلّ بالأمة، وفي هذا الموضع يغدو شهريار رمزا للقائد العربي الذي لا يعلم حقيقة حاشيته، ومدى طمعها في استغلاله، وتكون شهرزاد رمزا للأرض التي يسهم بعض أبنائها في ضياعها –وفق رأي الشاعر–

---

(١) نفسه / ٣٦١-٣٦٢.

ضاجعتَ حتى الحوت في البحار

وكنتَ في بلاط شهريار

تطعن شهرزاد مرة وألف مرة

تبكي على جراح شهرزاد(١)

ثم تصبح شهرزاد رمزا للثورة التي أصابها الوهن، فبدأت تضعف تلقائيا بسبب عجز الثوار أنفسهم عن مواصلة الكفاح، فها هي ممددة في غرفة الجراحة تنتظر من يعينها على الخروج من مأزقها، وعلى الرغم من ذلك فإن الشاعر لا يفقد الأمل في اندلاع الثورة مرة أخرى:

القمر الذي قد كان شهرزاد كل ليلة

ممدد على السرير

مخدر في غرفة الجراحة

ومبضع يشق صدره

قد تمت المؤامرة

لكنه لا بد أن تواصل الأعناق سيرها

على حبال المشنقة(٢)

وفي قصيدة الإسكندر المقدوني يكون شهريار رمزا للقائد العربي الذي قضى عليه الغاصبون، فأصبح المجال أمامهم مفتوحا لينتهكوا مقدرات الوطن، ويستغلوها سلعة تباع وتشترى، يهبها القادة لمن هم دونهم حين يداخلهم الشعور بالملل منها، فبعد مقتل القائد –شهريار– تغدو الأرض –شهرزاد– امرأة معروضة للمتعة العابرة، يعقد الحكام عليها مزادا، فيضاجعونها، ثم ما يلبثون أن يهبوها غيرهم:

---

(١) نفسه / ٣٦٣.

(٢) نفسه / ٤١٥.

والدّيك صاح ينعى شهريار

ومرة خامسة يبتدئ المزاد

وشهرزاد

مقطوعة اللسان في شبّاكها مصباحها

-مقطوعة الضفائر

تقول: إنها قد حُملت على محفة

لخيمة الإسكندر المقدوني

وبعدها قد وُهبتْ إلى ملك(١)

* * * * *

ومن بين شخصيات ألف ليلة وليلة يتخذ الشاعر مصباح علاء الدين السحري رمزا للتعبير عن تحقيق المستحيل، وإنفاذ الخوارق، وقد أخذ توظيف المصباح عند بسيسو بعدين: أولهما سلبي عبر من خلاله عن انقطاع آمال النصر، بحيث يفقد المارد قدرته على الخروج من المصباح، فقد حمل بسيسو على عاتقه همّ تحرير وطنه، والدعوة إلى الثورة، لكنه -في الوقت نفسه- عاجز عن فعل أي شيء، لأنه مجبر على العيش بعيدا عن أرضه، مما أفسح المجال أمام العدو ليعيث فسادا، ويسلب الأرض خيراتها، مما أدى إلى جفاف الزيت من المصباح، فلم تعد أشجار الزيتون قادرة أن تفيض زيتا من جديد:

يا وطني منذ رأيتك تترنح سكران

في كل الحانات السرية والعلنية

أصبحتُ مدينا ولكل مُرابيّ العالم

ورهنت جراح الجبهة

---

(١) نفسه / ٤٦١.

وجراح الأغنية

كي أعطيك أنا المقطوع الرأس الحرية

لكن مصباحُ علاء الدين

قد نضب به الزيت

وأشجار الزيتون

لم تعطِ لنا زيتا منذ سنين(١)

ويجعل الشاعر المصباح رمزا للقوة التي يتسلح بها المرء دون فضل منه، فيرفض بسيسو أن تكون تضحيته في سبيل الوطن مصباحا يجني المستحيلات للناس دون جهد أو عمل منهم:

- وضريحك

- هذا ما أصبح يشغلني

فأنا أرفض أن يصبح مصباح علاء الدين

يفركه العاجز

فأنا لست البوابة

تُفتح بشعار

وتُغلق بشعار(٢)

وحين يمتلك الشاعر مصباح علاء الدين، يأمر المارد بالخروج ليحقق له ما عجز عن إنجازه، كطرد الأعداء من الوطن، إلا أن المارد وهبه خمسة أعواد ثقاب ولم يقدّم له الحل كله، إنما أعطاه مفتاح الحل وهو أعواد الثقاب، ولكن الشاعر يخفق في إشعال النور، مما يدفعه إلى اللجوء إلى حيلة سلبية هي الكتابة بالرماد فوق الجدران:

(١) نفسه / ٤٤١.

(٢) نفسه / ٥٠٥.

افتح يا سمسم

وقع القمقم في الشبكة

وفتحتُ القمقم

أطلقتُ سراح المارد

فوهبني خمسة عيدان ثقاب

أشعلتُ العود الأول والثاني والثالث والرابع

ها أنذا أُشعل آخر عود

ظهري للحائط

وجهي للحائط

وأنا أكتب بالعيدان المحترقة

فوق الحائط[١]

أما البعد الآخر الذي استثمر فيه الشاعر مصباح علاء الدين، فإنه ذو دلالة إيجابية، فقد تمكن المصباح من أن ينجز مستوى ما من الفاعلية أهّله لاجتراح معجزات أعانته على تغيير مجرى الفعل، ففي قصيدة (مصباح علاء الدين إلى صهباء) نرى الشاعر يقدم المصباح هدية إلى زوجه، مستغلا البعد الخارق الذي يقترن بالمصباح، ساعيا من خلال ذلك إلى الاجتماع بها فوق أرض الوطن من جديد، على الرغم مما يواجهه من يأس، "فقد استرجع الجنيّ خاتم الطلب"[٢]، ولم يعد بمكنته أن ينجز حلمه، وعلى الرغم من ذلك كله فإن الأمل لا يفارقه البتة، فقد ظل في المصباح بقية من حياة "ما زال في المصباح شهقة من الزبد"[٣].

(١) نفسه / ٣٣٥.

(٢) نفسه / ٢٥٥.

(٣) نفسه / ٢٥٥.

ومن جانب آخر، فإن الشاعر يرمز بالمصباح إلى القوة التي أصبحت تحت يد من يسخرها إلى غير رسالتها السليمة، إذ يجعل المصباح في يد الأعداء الذين يسخرون المارد المقترن به في تحقيق سطوتهم ومدّ نفوذهم على الأرض، فينتهي النص مناجيا الجنيّ –المارد– أن يعينه في تجربته:

سرقوا مصباح علاء الدين

وأصبح عبدَ الأشرار

يا ولدي الجنيَّ الطيب

وصديق الفقراء

اغرس نايك في قلبي[١]

* * * * *

(١) نفسه / ٢٣٤.

(٢)

يستوحي بسيسو من عالم السير الشعبية شخصيات من حرب البسوس[١]، ليجسد من خلالها رؤياه للواقع، ففي قصيدة بعنوان (على قبر كليب) يغدو كليب رمزا للشاعر الثوري الذي تسعى السلطة -جساس- جاهدة للسيطرة عليه وتصييره عبدا ينطق باسمها، ويشير الشاعر إلى أن المعتدي -جساس- قد بدأ يغير حيله ومكائده، فأخذ يحاصر الأمة بالسلام، مستغلا رمز الحمامة وغصن الزيتون، يطعنها به، ثم يشرب نخبها، وينتزع قلوب شعرائها، ويحاول أن يستبدل بها شيئا آخر:

اطعنه في الخاصرة اليسرى

بجناح حمامة

اطعنه بين العينين

بغصن الزيتون

---

(١) وقعت حرب البسوس قبل الإسلام، بسبب ناقة قتلها كليب بن وائل ملك بني ربيعة، حيث أخذت البسوس تعد المكائد والدسائس للثأر لأخيها، (تبّع حسان)ملك اليمن الذي قتله كليب، إذ توجهت إلى مضارب قبيلة جساس -ابن عم كليب- وأوغرت صدره على كليب، ثم أرسلت عبيدها يرعون ناقتها في حمى كليب، فقتلها رجال كليب بأمر منه، فما كان من جساس إلا أن توجه إلى كليب وقتله غيلة، ثم حمل رجاله رأسه إلى البسوس، فكتب كليب وصية لأخيه الزير سالم قبل وفاته يوصيه فيها إلا تأخذه رأفة بجساس وقومه، فقامت حرب البسوس واستمرت أربعين عاما، إذ أقسم الزير أن يقتل بكل عضو من كليب رجلا من بني بكر بن وائل،قوم جساس، ثم سعت اليمامة -ابنة كليب- جاهدة إلى التحريض لقتل خالها جساس قاتل أبيها، وتمكنت من دفع أخيها الجرو بن كليب لقتل خاله جساس ثأرا لأبيه. انظر:

شوقي عبد الحكيم: الزير سالم أبو ليلى المهلهل، دار بن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٦١-٨٥.

شوقي عبد الحكيم: تراث شعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص٣٤٦.

هذا عصرك يا جساس
هذا عصر يُشرب فيه
نخبَ السيف الأحدب
يا جساسُ الكأس
شُقّ بجرس صدر كليب
وانتزع القلب ...
ضع بدلا منه زجاجة
أو رأس دجاجة
أو علبة كبريت
أو قطعة صابون
أو مقبض سكين أوَليس المقطوع الرأس
هو الشاعر(١)

وينحرف الشاعر بشخصية الزير سالم –شقيق كليب– فيجعلها رمزا لأعوان السلطة الذين يسهمون في كسر شوكة الأمة، ويجعل اليمامة –ابنة كليب– رمزا للأرض العربية التي يتآمر عليها أعوان السلطة –الزير سالم وأمثاله– ويقدمونها لقمة سائغة للسلطة الطامعة –جساس–:

"طارق" في الزنزانة
"طارق" فتح الأندلس
وفتح خليفتُنا الزنزانة
"والزير"
ساق على ناقته الزرقاء "يمامتنا"
لمضارب جساس(٢)

---

(١) الأعمال الكاملة / ٤٧٦–٤٧٧.
(٢) نفسه / ٣٣٢.

(٣)

ومن بين شخصيات كليلة ودمنة، يستوحي الشاعر شخصية (مالك الحزين)[١] ليتخذها رمزا للشاعر العاجز عن البوح بسبب مطاردة السلطة له، في الوقت الذي يسير فيه شعراء العصر على نهج واحد من تزييف الحقائق وخداع الأمة، لتحقيق مآربهم، غير عابئين بالواجب الملقى على عاتقهم تجاه الأرض والشعوب:

المهرجّون ...
عيونهم مطرزات فوق مقبض السكين
وأنت صرت كالغزال
قد مضوا يطاردونه يا مالك الحزين
حذار كل هذه "البلابل" التي ترى
مصفوفة هناك فوق الأرصفة
منظومة في خيط عقد واحد
تصيح كلها مزيفة
وليس فيها بلبل أمين[٢]

ويخاطب بسيسو مالكا الحزين ليصور له حقيقة شعراء العصر، وما هم فيه من تسخير الشعر لمصالحهم الخاصة، فيحتلون مناصب رفيعة عند السلطة، ويبقى مالك الحزين الشاعر الوحيد الذي يسخّر شعره لمصلحة أمته وشعبه، مما يدفع السلطة إلى قمعه والقضاء عليه:

---

(١) ابن المقفع: كليلة ودمنة، "قصة الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، ص٢٦٩.

(٢) الأعمال الكاملة / ٤٩٠.

يا مالك الحزين

وأي تاج فوق رأسنا

وأكبر الأزرار فيه "بيضة النعامة"

"وبيضة اليمامة"

مكسورة في كفّنا

ونحن طول عمرنا

نظن أن "تحت الظفر جوهرة"

ونحن طول عمرنا

نهز بطن الحنجرة ...

وأنت وحدك الذي لم يغرس المنقار

ذات يوم واحد في محبرة(١)

ويستمر الشاعر في مخاطبة مالك الحزين لتعرية شعراء الأمة، فحياتهم قائمة على الكذب والتملق، يديرون رؤوسهم أنّى يدير الكذب وجهه، ويبالغون في نفاقهم لأجل مصالحهم، وهذا يدفع الشاعر إلى التعبير عن حالة الصمت التي تعتري مالكا الحزين، وتسويغ ذلك، لأنه لا يستطيع الكذب أو النفاق، وإذا تكلم فلن ينطق إلا بالدعوة إلى الثورة، وتنبيه الشعراء إلى الواجبات المنوطة بهم:

يا مالك الحزين

وقبعاتنا "كؤوسنا"

رؤوسنا "مراوح"

تدور أينما يدير وجهه الكذب

يا صاحب الجلالة الكذب

---

(١) نفسه / ٤٩١.

هناك في منقار مالك الحزين جوهرة

من أجلها تراه صامتا حزين ...

يصونـها بصمته

ويصطلي بريقها بقلبه

لتبقها لـه

فتاجك المزدان فيه ألف جوهرة ...

لتبقه لنا

ففي الحديقة الغنـاء ألف طائر جناحه

سجادة

مرة، ومرة جناحه وسادة

لتبقه لنا

يا صاحب الجلالـة الكذب

لتبق مالك الحزين[١]

---

(١) نفسه / ٤٩٢.

(٤)

ويتجاوز بسيسو توظيف الشخصيات الشعبية إلى استيحاء بعض القصص الشعبية كقصة بساط الريح، أو السمكة التي تبتلع الخاتم، أو الإوزة التي تبيض ذهبا، ويحمّل كل قصة منها رمزا يبوح بفكره، ففي استيحائه قصة بساط الريح يشير الشاعر إلى الحال التي آلت إليها أرض فلسطين، فقد زال عهد بساط الريح والخوارق، الأمر الذي أفقد الأمة ثوارها القادرين على ركوب المستحيل، فأصبحت سجينة يمرغ خدها على التراب وتسام الذل والهوان، بعد عهد من النعيم والرخاء، كانت فيه ريحانة النساء التي تفوق مثيلاتها:

بعد بساط الريح

أصبحتْ وراءَ ألف باب ...

سجينةَ السرداب

ريحانةُ النّساء خدّها على التّراب

بعد وسادة الحرير خدها على الصوّان

آه يا زمان ...

تطعمها جارية مقطوعة الكتفين

تطعمها رمّانة

ويعدها تجلدها بخيزرانة .[١]

أمّا السمكة التي ابتلعت الخاتم، فإنها تقذفه من بطنها لتعلن بدء الثورة، وسقوط السلطة التي ساقت الأمة إلى الرّدى:

---

(١) نفسه / ٣٣٤.

الليلة يخرج من قمقمهِ الثعبان

والسمكةُ تلقي خاتمها

ويثور البركان

الليلة يتدحرج

رأس السلطان(١)

وترمز الإوزة التي تبيض ذهباً إلى الأرض العربية التي تفيض خيرا على الشعوب، في الوقت الذي تسعى السلطة إلى سلبها مقدّراتها، وخيراتها، واستغلالها لمصلحتها:

يا سادتي الذين رأسنا في يدهم رمّانة

يا فاتحي الزنزانة

يا سادتي النُّجب

لا تقتلوا الإوزة التي تبيض في عيونكم

تبيض في آذانكم

وفي جيوبكم ذهب(٢)

وبعد، فإنّ التراث الشّعبي في ديوان بسيسو، يظلّ محدوداً إذا قيس بالرّموز التراثية التي تُبرزها القصائد الأخرى، إلا أن الشخصيات التي يجسدها كانت قادرةً على حمل الهمّ المعاصر، والبوح بالدعوة إلى خلاص الأمة مما ألمّ بها، وقد رأينا كيف تباين توظيف الشاعر لهذه الشخصيات بين جعلها رمزا للثورة والتحرر، أو جعلها رموزا تساعد السلطات على تمكين سيطرتها على الشعوب.

---

(١) نفسه / ٢٨١.

(٢) نفسه/ ٤٦٥.

الفصل السادس

الإيقاع والتراث

الإيقاع والتراث

يعد الإيقاع من العناصر المفارقة بين القصيدة التقليدية والقصيدة الجديدة، حيث خرج الشعر الحديث على القصيدة القديمة، فاعتمد وحدة التفعيلة بدلا من وحدة البيت، ولم يَعُد الوزن والقافية العنصرين الأساسيين في الحكم على القصيدة العربية، فظهرت قصيدة النثر التي لا تلتزم وزنا أو قافية محددة، ووجدنا قصائد يزاوج فيها الشعراء بين أكثر من بحر شعري، إلى جانب قصائد تكاد تخلو من قافية تنتظم أبياتها، وغير ذلك من صور التغيير الذي أحدثته القصيدة الحديثة، فكانت تمردا على رتابة الإيقاع المتوقع في القصيدة التقليدية، والناجم عن تكرار عدد معين من التفعيلات والقوافي عبر البيت الواحد، وأبيات القصيدة كلها، مما يجعل إيقاع القصيدة رتيبا ومتوقعا، بحيث لا يجوز للشاعر الخروج من وزن إلى آخر أو من قافية إلى أخرى طيلة أبيات قصيدته، إلى أن ظهرت ضروب من التغيير، فوجدت الرباعيات والخماسيات، ثم الموشحات، حتى طالعنا القرن الحالي بحركة الشعر الحر، ثورةً حمل لواءها السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، ومن واكبهم في ذلك، سعيا وراء التخلص من رتابة القافية الواحدة، والتنويع في عدد تفعيلات السطر الواحد(١).

ولعل الشعر الحديث لم يسعَ إلى إلغاء دور الوزن أو القافية تماما، إنما أباح لنفسه تعديلهما، إلى الحد الذي يساعد الشاعر في التعبير عن خلجات النفس بحرية أكبر، دون التقيّد بشكل ثابت للبيت الشعري، مما يعكس صورة إيقاعية للحالة الدلالية للنص، أو الحالة الشعورية التي تعتري الشاعر لحظة كتابة قصيدته، وهذه الإيقاعية هي التي حدتْ بالشاعر المعاصر إلى تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت الشعري، ليتحرك نفسيا وموسيقيا تبعا للحركة التي تعتمل في

---

(١) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ٦٥-٦٧.

نفسه، مما جعل موسيقا الشعر مجموعة من الإيقاعات النفسية التي تنفذ إلى صميم الجمهور وتهزّ أعماقهم[1].

وقد ظهر العديد من الدراسات التي تبحث في إيقاع الشعر الحر، والظواهر الفنية المرافقة لظهور هذه الحركة، ولعل أبرزها كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر)، وما يعنينا هنا هو البحث في الدور الذي يؤديه التراث في إيقاع القصيدة عند معين بسيسو، ومدى أثره في موسيقاها الداخلية والخارجية.

فيما يتعلق بالوزن، فقد بدأ الشاعر الكتابة على الشكل التقليدي –البحور الصافية والممزوجة– وذلك في ديوان (المسافر)، وديوان (المعركة)، وبعد ديوانه (حينما تمطر الأشجار)، لا نعثر له على قصائد من هذا النوع إلا في حالات قليلة مثل قصيدة (لمن الشارع)، و(السيف على العنق)، و(إلى المتاريس)، و(الأم)،و(في الطريق إلى الزنزانة)[2]، ويؤخذ على القصيدة التقليدية عند بسيسو بسيسو خلوّها من الإشارات التراثية إلا في القليل النادر، في حين تبدأ التضمينات التراثية في شعره مع أول قصيدة على نظام شعر التفعيلة، إذ وَجَد في شعر التفعيلة عالما رحبا يعبّر من خلاله عن أدق مشاعره، مع الحفاظ على الإيقاع الذي كانت تبرزه القصيدة التقليدية.

ومن أمثلة نظمه على شكل القصيدة التقليدية، قوله من قصيدة (نافذة الكهف) على وزن البحر الخفيف:

فــي مكــان ينهــار فيــه الجنــاح   وتســوق الزمــانَ فيــه الجــراحُ

ويفــوح النسيــان ألهثَــهُ المــوتُ   كــأفعى قــد ألهثتهــا جــراحُ[3]

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر / ١٨.

(٢) الأعمال الكاملة / ٢١٩، ٢٢١، ٢٢٣، ٣٠٥، على التوالي.

(٣) نفسه / ٣٥.

وعلى البحر الطويل قوله:

عصى جَرَسي هذا هو الجبل الزاني وهذا هو الرّجّام ذو النَفَس الفاني(١)

وعلى بحر الرمل قوله:

هــــذه الريــــح وهـــذا الجبـــل وأنــــا والمنتهـــى والأجـــل(٢)

وعلى البحر المتقارب قوله:

أنـــاخ الغـــروبُ ظـــلالَ الرّحيـــل وعينـــيْ مســـافرةٌ فـــي الأثـــر(٣)

وعلى البحر البسيط قوله:

لـم يتـرك السـيلُ غيـرَ الحبـل والوتـد من ذلك الشعب أو من ذلك البلد(٤)

وعلى مجزوء الكامل قوله:

أنا إن سقطتُ فَخُذْ مكاني يا رفيقي في السلاح(٥)

ونلحظ أن الشاعر في بواكير إنتاجه الشعري كان يراوح بين استخدام البحور الصافية كالكامل، والمتقارب، أو الممزوجة كالخفيف، والطويل، والبسيط، ثم لا يكاد يلجأ –بعد ذلك– إلى مثل هذا اللون من النظم إلا في حالات نادرة، فإذا وصلنا نهاية مراحل الشعر لديه، نجده يميل في ديوانه (الآن خذي جسدي كيسا من الرمل)، إلى ما يسمى بقصيدة النثر، فقد كتب قصيدتين على ذلك هما: (قطار منشورات منتصف الليل)، و(سورة يوسف سلمان)، ولعل هاتين القصيدتين من أكثر القصائد لديه تضمينا للتراث، وقد سبقت الإشارة إلى الأولى منهما عند الحديث عن الشخصيات التاريخية، وأما الثانية فقد ورد ذكرها في

---

(١) نفسه / ٣٩.

(٢) نفسه / ٤٣.

(٣) نفسه / ٤٥.

(٤) نفسه / ٥٦.

(٥) نفسه / ٥١.

الفصل الأول من الدراسة، أثناء الحديث عن شخصية يوسف -عليه السلام- فيقول في القصيدة الأولى:

هذه خمّارة صاحب الزنـج

وهذي يدي

على بابها معلّقة

من أين جئتَ أيها العصفور

بقلمٍ وَورَقة

الشبابيك مغلقة(١)

ومن الثانية قوله:

كان يوسفُ سلمانُ

قد شقّ فلذة من قميصه

يبلّها في بقية من رذاذ البرق

في كفّه

ويمسح وجه الغزالة(٢)

ونلحظ أن الشاعر لم يهمل الوزن تماما في هاتين القصيدتين، فلا تخلوان من تفعيلات بحور الشعر المعروفة، ولعل الازدحام بالمادة التراثية هو الذي دفع الشاعر إلى التنويع في الأوزان والتفعيلات بين سطور قصيدتيه، إذ نراه انساق وراء الدفقة الشعورية انسياقا سمح له بالخروج على مألوف شعر التفعيلة.

ولا يقتصر أثر التراث على هذا الحد، بل يتعداه لنجد ظاهرة تشكل حضورا بارزا في شعر بسيسو، فالقصائد التي يصوغها على وزن بحر الرجز (-- ب-)

---

(١) نفسه / ٦٨١.

(٢) نفسه / ٦٩٥.

يفصل فيها بين تفعيلتين من (–– ب–)بوتد مجموع (ب–) يؤثر في موسيقا السطر الشعري، ويستوقف المتلقي، ومن ذلك قوله:

من قبل في عشاءه الأخير –– ب–/ ب– ب–/ ب– ب

قال لن يخونني منكم أحد(١) –/ ب– ب–/ ب–/ –– ب–

لقد فصل الشاعر بالوتد المجموع (ب–) في الضمير المتصل بالفعل (يخون) بين تفعيلتين من وزن (–– ب–)، ونرى أن استدعاء الشاعر النصَّ التراثي الإنجيلي هو الذي جعله ينساق وراء السطر الشعري، فلم يجعل المفردة التراثية في سطر مستقل، وكان بمقدوره أن يعيد كتابة النص دون الإخلال بالوزن الشعري كالآتي:

من قبل في عشاءه الأخير –– ب–/ ب– ب–/ ب– ب

قال لن يخونني –/ ب– ب–/ ب–

منكم أحد –– ب–

ونجد البيت الثاني ينتهي بصورة من الصور الفرعية الجائزة في (مستفعلن) في الشعر(٢)، دون أن يكون هناك نوع من الانزياح في الوزن، أحدثه اتصال الجملة الشعرية، مما يفسر سعي الشاعر وراء المفردة التراثية، بصرف النظر عما يحدثه هذا من نشاز في الوزن.

ومن أمثلة ذلك:

---

(١) نفسه / ١٣٠، راجع ما دار حول النص من تحليل أثناء الحديث عن شخصية المسيح في الفصل الأول من الدراسة.

(٢) عبد الرضا علي: موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص٦٢.

١. **هذا زمان فيه يا حبيبتي القصيدة** -- ب-/ -- ب-/ ب- ب-/ ب--
"**كبرمكيّة**" **يتبعها بسيفه** "**مسرور**" ب- ب-/ ب-/-ب ب-/ ب- ب-/ --ه
رؤوسنا على موائد الجريمة ... ب- ب-/ ب- ب-/ ب- ب--
كأنها الأقمار في صحونهم تدور ب- ب-/ -- ب-/ ب- ب-/ ب-ه
كأنه يولد من رقابنا ب- ب-/ - ب ب-/ ب- ب-
في كل عصر يا حبيبتي "**مسرور**"[1] - -ب-/ -- ب-/ ب-/ --ه

ويمكن للشاعر أن يتخلص من وجود الوتد المجموع الزائد في السطرين الثاني، والسادس، كالآتي:

هذا زمان فيه يا حبيبتي القصيدة -- ب-/ -- ب-/ ب- ب-/ ب--
"**كبرمكية**" ب-ب-/ ب-
يتبعها بسيفه "**مسرور**" -ب ب-/ ب- ب-/ --ه
رؤوسنا على موائد الجريمة ... ب- ب-/ ب- ب-/ ب- ب-/ -
كأنها الأقمار في صحونهم تدور ب- ب-/ - - ب-/ ب- ب-/ ب-ه
كأنه يولد من رقابنا ب- ب-/ - ب ب-/ ب- ب-
في كل عصر يا حبيبتي -- ب-/ -- ب-/ ب-
"**مسرور**" --ه

وكما هو الحال في النموذج السابق، فإن حرص الشاعر على تضمين المفردتين التراثيتين (برمكية)، و(مسرور)، هو الدافع لخروجه على الوزن بشكل ينشأ عنه انزياح في الوزن يفصل بين تفعيلتين متجانستين بوتد مجموع، إلا أن هذا اللون من الخروج على الوزن، قد لا يكون مستكرها أو ظاهرا لما تحققه المفردة التراثية من انسياب موسيقي يكاد يخفي الخروج على الوزن.

---

(١) الأعمال الكاملة / ٣٣٨، وانظر ٣٢٥، و٢٤٣.

ويتعدى الأمر بالشاعر هذا الجانب، فنراه يكتب الشعر العمودي على نظام شعر التفعيلة، وذلك كما في ديوان (القصيدة)، إذ يبدأ قصيدته على وزن تفعيلة البحر الكامل (ب ب –ب–)، ثم ينتقل منها إلى تفعيلة الوافر (ب–––)، فتتوسطها مقطوعة عمودية على وزن البحر البسيط، جاءت مكتوبة على نظام الشعر الحر، يقول:

والشمس دودة قزٍّ
كلُّ ما سكبت
من الحرير لهم
لكن لك الكفنُ
تهدي الجراحَ لهم طيرا وفاكهة
أما هديتهم
فالمذبح العفنُ
غادرتَ بيروتَ
ما بيروتُ قرطبةً
ولستَ أندلسا
يا أيها الوطنُ
إني أنا المتنبي فوق عصركُمُ
حذاءُ عصري
أنا المستقبل الزمنُ
إني أنا المتنبي سوف يقتلني
سيف له ذنبُ
في عنقه رسَنُ(١)

---

(١) ديوان القصيدة / ٢٢-٢٤.

ونلحظ إمكانية إعادة كتابة الأسطر السابقة، لتصبح أبياتا على وزن البحر البسيط، عمد الشاعر إلى تجزئتها لغرض إيقاعي يتمثل في المواءمة بين التداعيات التراثية، والرؤيا المعاصرة، وذلك على النحو الآتي:

والشمس دودة قزٍّ كلّ ما سكبت   من الحرير لهم لكن لك الكفنُ

تهدي الجراح لهم طيرا وفاكهة   أما هديتهم فالمذبح العفن

غادرتَ بيروتَ ما بيروتُ قرطبةً   ولستَ أندلسا يا أيها الوطنُ

إني أنا المتنبي فوق عصركم   حذاءُ عصري أنا المستقبل الزمنُ

إني أنا المتنبي سوف يقتلني   سيفٌ له ذنبُ في عنقه رسَنُ

وقد تداعت صورة المتنبي التراثية – قتيل الكلمة– إلى ذهن الشاعر حين عمد إلى رسم صورة للمحاولات القمعية التي تمارسها السلطة ضد أصحاب الفكر الثوري، فخرجت هذه الصورة لا شعوريا على شكل القصائد التقليدية، فالصورة التراثية استدعت إلى ذهنه نمط القصيدة التراثية، ويدلنا على ذلك أن الشاعر يكمل قصيدته بعد هذه المقطوعة على وزن تفعيلة البحر الوافر، ثم يعود ليختتمها بتفعيلة البحر الكامل الني ابتدأ بها.

* وفيما يخص القافية، فإن بسيسو قد سار فيها ضمن ثلاثة خطوط متباينة:

الأول: التزم فيه قافية واحدة تنتظم أبيات قصيدته، مثل قصيدة (أجراس من طين)، و(طيور المنافي)، و(الطاحونة) و(دفاع الأسد عنترة)، و(كلاكيت أول مرة من فيلم قرص أسبرين لأبي الهول)، و(مالك الحزين) [(١)].

الثاني: ينوّع فيه بين قوافي قصيدته، فيلجأ إلى ضرب من التقفية، يعكس فيه تأثّره بنظام الشعر التقليدي، ولا سيما الأراجيز التي كانت تأتي مصرّعة تتشابه فيها نهاية صدر البيت مع نهاية عجزه، ومن أمثلة ذلك قصيدة (ارفعوا الأيدي

---

(١) الأعمال الكاملة / ١٩٨، ٤٢٥، ٤٣١، ٤٨٣، ٤٨٧، ٤٩٠، على التوالي.

عن أرض القناة)، و(السجن الكبير)، و(الصوت ما يزال)، و(المتاريس)، و(أغنية إلى جبل النار) [١].

الثالث: فقد مال فيه إلى التحرر من القافية تماما، رغبةً في التخلص من قيود القافية والانسياق وراء الدفقات الشعورية، مثل قصيدة (حكاية لأطفال عمان)، و(يوميات ملقن مسرح)، و(كان زماناً يكذب يا مولاتي)، و(قصيدة إلى بريد القراء في جريدة المقاومة)، و(مأساة الدب مراد) [٢].

إلا أن الشاعر لم يعجز عن تشكيل قافية قصيدته الخاصة، فقد حرص في غير مكان من ديوانه على انتظام قصائده وفق قافية معينة تتخللها حتى النهاية، فكان في بعض الأحيان يضطر إلى التصرف بألفاظه في سبيل انتظامها وقافيةَ السطور التي تسبقها، كقوله:

وتنحنحَ، بسملَ، حوقلَ
وأواءُ النطاحُ وصاحْ:
ليس على مولانا السلطان جناحْ
فالقسمة غلبت، والعبرة في النية
لا أين تسير القدمان ...
وسواءٌ في المخدع إنسٌ أو جان
والذنب على الجاريةِ
فلو وضعتْ في باب المخدع مصباح
ما ضلّت قدما مولانا [٣]

---

(١) نفسه / ٧٧، ٩٥، ٩٧، ١٠٥، ١٢٥،على التوالي.

(٢) نفسه / ١٢٢، ٣٢٤، ٣٤٦، ٤٦٢، ٤٧٨، على التوالي.

(٣) نفسه / ٢٩٣.

فنلحظ أن التسكين الحاصل في كلمة (مصباح) إنما جاء لضرورة المواءمة مع قافية الحاء الساكنة في (صاح، جناح)، على الرغم من أن الكلمة واقعة مفعولا به، وكان أولى بالشاعر أن يجعلها منصوبة دون أن يؤدي ذلك إلى الإخلال في وزن النص، إلا أن طبيعة الإيقاع المتأتي من تسكين القافية جعلته يهمل القاعدة النحوية لتأتي اللفظة منسجمة وقافية النص.

وقد يلجأ الشاعر في سعيه وراء تشكيل قافية النص إلى الخروج على مألوف اللغة، واشتقاق ألفاظ غير شائعة، كقوله:

لو أن يا حبيبتي أشجاري

تعيش في بستان سندباد

تثمر الطيور كالأوراق

وتثمر الأطفال كالأثمار(١)

فقد جمع الشاعر كلمة (ثمر) على (أثمار) لتنسجم ووزن كلمتي (أشجار، وأوراق) وهذا جمع غير مألوف لكلمة (ثمر)،وقد كان بمقدوره أن يجمعها على ثمار دون الخروج عن قافية الراء التي تشكل محور قافية النص كله، إلا أن سعيه وراء جمعها على (أفعال) ساقه إلى التصرف بها كما يحلو له.

ثمة نوع آخر من القوافي يبرز في ديوان بسيسو، ويتشكل عن عبارة تراثية بحيث تستدعي العبارة قافيةً بعينها تكون متأتيةً عنها، وذلك نحو قوله:

---

(١) نفسه / ١٧١.

كانت تلك الغجريّة تكسر حول النار الأصداف

تقرأ في كف الميت وتنوح

لو لم تكسر تلك الصدفة

لو لم تخرجْ من بطن الحوتْ

لو أبقيت بيدك ولو ورقة توتْ

تحجب وجهك في التابوتْ(١)

ونلحظ أن الشاعر استدعى قافية التاء الساكنة في "ورقة توت" لتناسب القافية في كلمة "الحوت" التي استحضرها من قصة يونس-عليه السلام- فقد وفق في اختار هذه الكلمة دون غيرها، لأن ورقة التوت ترتبط بستر العورة، وحين يستر الإنسان بها وجهه وهو ميت، فذلك يعني أن الوجه أصبح عورة، فطبيعة القافية هي التي أوحت إلى الشاعر باختيار ورقة التوت ليكشف من خلالها حجم الهوان والذل الذي واجه ذلك الميت.

ومن أمثلة ذلك قوله:-

على صليب

من ورق الزيتون

تمدّد المخلّص الكذاب

كالغرابْ

على بساط نور

"ابكِين يا جواري"

"بأدمع الحواري"(٢)

---

(١) نفسه / ٣٨٢.

(٢) نفسه / ١٣٠.

فقد جاءت قافية الباء في "كالغراب" لتناسب القافية التي سبقتها، حيث قصد الشاعر إلى إظهار كلمة "الكذّاب" لما تحمله من دلالات سلبية تجعل الأمل المتعلق بها أملاً سرابياً، ولذلك فإن وضعها في وسط السطر الشعري، قد يقلل من وهجها وإضاءتها في النص، كما أن كلمة "الغراب" بما تحمله من دلالات التشاؤم والتعتيم، تمثل صورة شبيهة "بالكذاب"، لذا فإن فصلها في سطر شعري، وجعلها قافية توازي القافية السابقة، يحمل البعد الدلالي على خير وجه، وبهذا فإن الصورة التراثية المقترنة بالمخلّص الكذّاب –المسيح الدجال– قد أثرت بشكل مباشر في إيقاع النص، وتشكيل قافيته.

إن الصيغة التراثية تسهم في بناء قافية النص عند بسيسو، بحيث تأتي قافيته انطلاقا من تضمين مفردة تراثية بعينها تستدعي بقية قوافي النص، كقوله في قصيدة (أ، ب):–

أنــا ابــن جــلا وطــلاّع الثنايــا متــى أضــع العمامــة تعرفــوني

زوبعةٌ هبّت وطارت العمامة
وصاح لاعقوا حوافر الجواد
لم تكن سوى حمامة
طارت، وصاح آخرون
بل غمامة
أمّا الذي رأى فوق الذي رأوا
فصاح:
لم تكن سوى علامة
وبعدها القيامة
لكنها هناك كانت العمامة
في سلّة القمامة(١)

---

(١) نفسه / ٣٩٧.

إن استيحاء كلمة (العمامة) في البيت التراثي السابق هو الذي استدعى بقية قوافي النص، ليصور الشاعر من خلالها ما تحيط به السلطة نفسَها من هالة وتعظيم تزولان عند أول خطر يواجهها، ونلحظ أن قوافي الأسطر جاءت بشكل يحدث نوعا من التصعيد العاطفي الذي يشرك القارئ في عاطفة الشاعر الساخرة من السلطة العاجزة عن مواجهة الأحداث التي تلمّ بالأمة.

ومن أمثلة ذلك قوله:

لم يبقَ هنالك في السيرك مشاهد

هرب المعتصم –وأمسك بضفائر –غزة ––خالد–

واختلط الحابل بالنابل ...

وانطلق قطيع الثيران يدوس "حديقة بابل" ...

أين فلسطين ...؟

لم يبقَ هنالك في "قفص السيرك" فلسطين ...(١)

ونلحظ كيف أدت قافية اللام الساكنة في المثل التراثي "واختلط الحابل بالنابل" إلى استدعاء عبارة (حديقة بابل)، لتناسب قافية السطر السابق، على الرغم من أن السياق لا يتطلبها، لأن النص يشير إلى غياب فلسطين عن أذهان العرب، واجتماع الأمة عليها، ولعل الشاعر كان قادرا على استدعاء كلمة معاصرة بدلا من (بابل)، غير أن انشغاله بالقافية دفعه لاختيار هذه الكلمة دون سواها للتعبير عن الأمة التي أهملت فلسطين.

ولا يقتصر دور المفردة أو الصيغة التراثية على التأثير في القوافي الخارجية للنص، بل تتعداه لتسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن أمثلة ذلك قوله:

---

(١) نفسه / ٤٠١.

يا أبا الطيب خصيانُ السلاطين
وغلمانُ القياصر
كلُّ ذي قرطٍ وخلخال
وعقدٍ وأساور
كلُّ من قد شدّه النخّاس
من وحل الضفائر
كلُّ من لطّخ بالحبر الأظافر
كلُّ من لم يعرف الخيل ولا الليل
وبيداء المخاطر
والقوافي وهي كالبيض البواتر
جاءنا يركب صهوات القصائد
أين أخفيتَ -أخا القيصر- النياشين
وخبّأت القلائد؟
يا أبا الطيب قم صحِّ النواطير
وقم صحِّ القياثر
دقّت الأجراسَ للصيد
ثعابينُ المحابر
بشمت من لحمنا
هذي الثعالب
صار درع الفارس المقتول
بيتا للثعالب
آه يا سيفَ المحارب![1]

---

(١) نفسه / ٢٨٧-٢٨٨.

ويكشف النص عما يحققه التضمين التراثي لأبيات المتنبي من إيقاع داخلي وخارجي معا، حيث جاءت كلمة (المخاطر) لتناسب قافية الراء في الأسطر السابقة، وكذلك الحال فيما يخص كلمة (القياثر)، و(المحابر)، في حين يحقق الفعلان (أخفيت وخبّأت) نوعا من التناسق الصوتي الداخلي بين أسطر النص، وكذلك الحال في (دقت وبشمت) حيث ساهمت هذه الأفعال في تشكيل الموسيقا الداخلية للنص، زيادة على ما يعكسه تكرار حرف الراء عبر معظم أسطر القصيدة من تأثير صوتي واضح، وكذلك فقد جاءت كلمة (المحارب) لتوضح ما يعانيه الشاعر من اغتراب بين شعراء العصر الذين سخّروا أشعارهم لخدمة مصالحهم الخاصة، متجاهلين الرسالة التي يجب أن يضطلعوا بها، وقد جاءت هذه الكلمة متناسبة من حيث القافية مع كلمة (الثعالب)،على نحو يعكس لونا من الإيقاع الخاص، كان للعبارة التراثية دور في تجسيده، بحيث يؤدي احتفال النص بالمفردات التراثية، مثل (القياصر، وخصيان، النخاس، البيض، البيداء، النواطير، ثعابين، ...) إلى وضع القارئ في جو إيقاعي قريب من جو النص التراثي المستدعى.

* * * * *

وإلى جانب الوزن والقافية، يظهر في ديون بسيسو عنصر إيقاعي آخر هو (التدوير)، ونقصد به أن تبدأ تفعيلة ما في نهاية سطر شعري، وتكتمل في بداية السطر التالي، مما يبعث نوعا من الارتباط المعنوي والموسيقي بين أسطر الشعر في الجملة الشعرية الواحدة، وترى نازك الملائكة أن التدوير يمتنع في شعر التفعيلة امتناعا تاما، فلا يُسوَّغُ إيراد سطر مدوّر فتقترح على الشعراء ما يخلصهم من اللجوء إلى التدوير في شعر التفعيلة، وذلك بأن يجعل الشاعر

السطرين المدورين سطرا واحدا، فيتخلص بذلك من اللجوء إلى تدويرهما[١].

ويعد التدوير من أبرز عناصر الإيقاع في شعر بسيسو، فبعد صدور ديوانه (مارد من السنابل) لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من موضع واحد على الأقل يظهر فيه التدوير بوضوح، إلا أن ما يهمنا في هذا المجال هو التدوير الذي يظهر ضمن الإشارات التراثية التي يستوحيها الشاعر، ودور المضمون التراثي في دفع الشاعر إلى تدوير سطور قصائده، ولنأخذ مثالا واحدا على ذلك قوله:

والطواحين التي عاشت	– ب––/ – ب––/ –
على أرضك أجيالا طويلة	ب––/ ب ب––/ – ب––
أطعمت كلَّ جراد الأرض	– ب––/ ب ب––/ – ب
لم تعطِك مثقال فتيلة	––/ ب ب––/ ب ب––
لستَ شمشونَ	– ب––/ ب
ومن أحببتَها ليست دليلة	ب––/ – ب––/ – ب––
خلِّها تطحن ولتمضِ لكي تنحت	– ب––/ ب ب––/ ب ب––/ ب ب
أحجارا لكي تبني طواحين جديدة[٢]	––/ – ب––/ – ب––/ ب ب––

إن النظرة الفاحصة في التقطيع السابق تكشف أن التدوير قد تحقق بين جميع أسطر النص، حيث نراه قد وقع بين السطرين الأول والثاني، وبين الثالث والرابع، كما تحقق بين السطرين الخامس والسادس ثم بين السابع والثامن، بمعنى أن الأسطر الأول، والثالث، والخامس، والسابع، جاءت منتهية بجزء من تفعيلة بحر الرمل (– ب––)، وجاء السطر التالي لكل منها مبدوءً بتتمة التفعيلة، ولو

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩، ص١١٦–١١٧.

(٢) الأعمال الكاملة / ١٨٧، وانظر من الأمثلة على ذلك أيضا ١٣٠، و٢٦٠، و٢٨٧.

أعدنا النظر في الأبيات السابقة لوجدناها نصّا توراتيّا يتحدث عن قصة شمشون الجبار مع زوجه دليلة التي أرشدت قومها إلى مكمن قوته، فتمكنوا من إذلاله، وصار طحانا لديهم، بحيث نجد السطر الخامس وما يليه نصا توراتيّا يعيد الشاعر صياغته شعرا، وعليه فإن طبيعة النص التراثي هي التي دفعت الشاعر إلى مثل هذا الضرب من التدوير، إذ لم يستطع ضم السطرين المدورين ليصبحا سطرا واحدا –كما طالبت نازك الملائكة– ذلك أن كل سطر يشكل مع ما يليه جملة شعرية تامة، فتشكل في مجموعها أربع جمل شعرية يصعب رصها ضمن أربعة أسطر، مما يوجِد أسطرا شعرية طويلة قد تتجاوز خمس تفعيلات، فتبدو مستكرهة لطولها، كما يفقدها ذلك الطابع الإيقاعي الذي يبرزه وزن (فعيلة) في نهايات الأسطر الشعرية، ولعل هذا الملمح المستكره الذي أشارت إليه نازك الملائكة لم يجد قبولا لدى الشعراء العرب، إذ إن القصيدة العربية في هذه المرحلة قائمة في جانب مهم من إيقاعها على التدوير[١].

وبعد، فلا تتشكل موسيقا الشعر عند بسيسو بتأثير من العبارة التراثية وحدها، إنما يلمح القارئ ذلك الاهتمام الذي أولاه الشاعر لموسيقا شعره منذ بداية كتابته الشعر التقليدي، فقد ظل حريصا على الاهتمام بإيقاع النص، ورأينا كيف كانت العبارة التراثية ذات أثر واضح في الإيقاع لديه –داخليا وخارجيا– ولعل هذا الإيقاع متأتٍّ في معظمه من خلال ذلك الحس الثوري الذي يبثه بين أسطر نصوصه، ساعيا من وراء هذا إلى لفت انتباه المتلقي، وإشراكه معه في عاطفته، لأنه تخلص من النظرة الذاتية للأمور، وحمل على عاتقه مهمة التعبير بلسان حال الجماعة والأمة.

---

(١) على جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري / ١٠٨.

الخاتمة

كان للتراث أثر رئيس في إبداع بسيسو، وتشكيل تجربته الشعرية، إذ أضفى على قصائده بعدا ثوريا لا ينفك يفارق ثنايا الأبيات، ودلالاتها، استطاع من خلاله الشاعر أن يعبر عن موقفه من الأمور المعاصرة، والأحداث التي تعتمل على ساحة أرضه، ونرى كيف أسهم التراث في إغناء تجربته وتعميقها، بشكل يعبر عن حسّ الثورة والرفض اللذَين حرص الشاعر على جعلهما رسالته إلى الأمة، تصور معاناته بسبب تكالب الأمور عليها، واضطراره إلى قضاء سنيّ عمره مطاردا بين المنافي والسجون، ويحلم بالعودة إلى أرضه، الأمر الذي يُلجِئُه إلى استيحاء الرموز التراثية، ليعبر من خلالها عما عجز عن البوح به صراحة، فتحمل همَه بالدعوة إلى تحرير بلاده، واجتماع أبنائها لنصرتها.

ولعل طبيعة المادة التراثية في شعر بسيسو، تجعل من اختزالها في نقاط محدودة أمرا غير ميسور، ولكن يمكن تحديد مجموعة من النتائج التي خرجت بها الدراسة أثناء عرض المادة التراثية على النحو الآتي:

- **الرمز:**

تباينت مهارات الشاعر في توظيف الرموز التراثية من موضع لآخر، إذ رأيناه في بعض النصوص يطابق بين الدلالة التراثية للرمز، والدلالة التي يرمي إليها من خلال ذلك الرمز، بحيث يحمل في مدلوله المعاصر المدلولَ التراثي نفسه الذي أُثر عن الرمز في صورته التاريخية، ومن أمثلة ذلك رمز المسيح، والبحتري، وغيرهما.

وفي نصوص أخرى، يتجاوز الشاعر الدلالة التراثية، إلى دلالة معاصرة تناسب فكرته، بحيث يضفي على الرمز التراثي أبعادا جديدة تبوح بدعوته إلى الثورة والمواجهة، ومن ذلك عصا موسى، ومصباح علاء الدين، وطائر الرّخ، وغير ذلك.

ولا يكتفي بسيسو –في غير موضع من الديوان– بتجاوز الدلالة التراثية للرمز إلى دلالة معاصرة، بل نراه ينحرف في بعض الرموز إلى دلالة جديدة غير تلك التي اشتهر بها في الماضي، ليحمل معها أبعادا جديدة، تصوّر حال الشاعر ورؤياه المعاصرة، وقد طالعنا مثل هذا الأمر في بعض جوانب شخصية المتنبي، والسندباد، وفي قصة سيدنا موسى –عليه السلام– مع فرعون، وغيرها.

كذلك الحال فقد تباينت أشكال توظيف الرمز من موضع لآخر، إذ كان يراوح بين تجسيد رموز جزئية لا تتعدى دلالة موضعها، مثل رمز عثمان بن عفان، ورموز أخرى كانت تمتد عبر أبيات النص الواحد، لتؤكد في امتدادها الفكرةَ التي أراد الشاعر إيضاحها من خلال تجسيدها، ومن ذلك رمز شهرزاد، وثمة شكل ثالث من أشكال توظيف الرمز، تمثل في الأقنعة التي جسدها الشاعر، مثل قناع (الأسد عنترة)، وابن المقفع، وغيرهما، بحيث كانت تقوم النصوص بمجملها على تجسيد الرمز، إذ يكتسب الرمز صفة شمولية، يعبر القناع من خلالها عن ثورة الشاعر، ودعوته إلى المواجهة في سبيل الخلاص.

وقد رأينا كيف جاءت الرموز الدينية ضمن أقسام ثلاث:

– شخصيات الأنبياء والرسل: وقد جسد الشاعر من خلالها صراعه مع الحياة والموت، ونضاله الطويل في سبيل بعث الثورة في صدور العرب.

– شخصيات دينية صالحة: تعد مثالا لكسر طوق المألوف، والقدرة على التغيير.

– شخصيات دينية شريرة: تمثل الخطر الذي يحيق بالعرب، وينذر بالتآمر عليهم والسعي لهزيمتهم.

أما الرموز التاريخية، فقد كانت على أقسام ثلاثة هي، الشخصيات الأدبية، والشخصيات السياسية، والشخصيات العامة، ورأينا كيف دارت هذه الرموز

ضمن محورين رئيسين: الأول يميل الشاعر من خلاله إلى استيحاء رموز تشي بالثورة، وتدعو إليها، انطلاقا من الدور التاريخي لتلك الرموز، وبيان مدى المعارضة التي واجهتها آنذاك. والمحور الثاني يشير إلى الشخصيات التي كانت تمثل في صورتها التاريخية رموزا للتآمر على الأمة، ومساعدة الأعداء في السيطرة والاحتلال.

وفيما يخص الرموز الأسطورية فقد جاءت على قسمين: الأول توظيف الأسطورة، والثاني استيحاء الأسطورة، وقد أوحت هذه الرموز بمعنى الاستحالة، والقوة الخارقة التي دأب الشاعر في البحث عنها للخلاص من سطوة الاحتلال، وقد تبين ذلك جليا من خلال رمز السندباد، والعنقاء، وطائر الرّخ، أو تلك الشخصيات التي حملت روحا أسطورية تشي بالخوارق، وتنقل القارئ إلى عالم الأسطورة التراثية، فتحمل رغبة الشاعر في التعبير عن رؤياه المعاصرة للأحداث.

- **اللغة (التناص):**

جاءت معظم تناصات الشاعر ضمن مواقع التضمين التراثي، لتؤيد فكرة الشاعر وغرضه، وقد تباين شكل التوظيف في النص التراثي، بحيث كان الشاعر يوظف النص التراثي كما هو، بمبناه ومعناه حينا، أو يوظف روح النص ومعناه مع تغيير المبنى بشكل يوافق موقفه من الأحداث حينا آخر.

ورأينا كيف كان التناص الأدبي من أبرز نماذج التناص لدى الشاعر وأغزرها، في حين اقتصر التناص التاريخي على نماذج محدودة لا تظهر إلا بعد إعادة النظر في مضمون النص.

كذلك فقد عمد الشاعر في تناصه مع القرآن الكريم إلى المراوحة بين الحفاظ على دلالة الآية الكريمة، أو إضفاء دلالة جديدة تغاير الدلالة الأصلية، على

العكس من التناص مع الإنجيل، حيث كان الشاعر يلجأ إلى القصة الإنجيلية، فيعيد صياغتها شعرا بما يتناسب والمعطيات المعاصرة.

وقد تمكن بسيسو من المزج بين النص المرجعيّ والنص المعاصر، بحيث يصبح النص القديم جزءا من النص الجديد، ويلتحم معه، ورأينا كيف راوح الشاعر بين التناص المباشر والتناص غير المباشر، بحيث تشير بعض النصوص إلى تعلّقها بنص تراثي فور قراءتها، في حين تتطلب بعض النصوص إعادة النظر فيها قبل التأكد من انتمائها إلى نصّ بعينه.

- **التراث الشعبي:**

نوّع الشاعر في مصادر التراث الشعبي التي استقى منها مادة قصائده، غير أن شخصيات ألف ليلة وليلة كانت أكثر الشخصيات الشعبية بروزا، وقد راوح الشاعر بين استيحاء الرموز الشعبية، أو القصص الشعبية، فجاء التراث عنده قادرا على حمل الهمّ المعاصر، والبوح بدعوة الشاعر، كذلك فقد تباين توظيف هذه الشخصيات بين تجسيدها رموزا للثورة والتحرر، أو رموزا تساعد السلطات في تمكين سيطرتها على الشعوب، ومع ذلك فقد ظل التراث الشعبي في ديوان بسيسو محدودا إذا ما قيس بالرموز التراثية التي تبرزها قصائده.

- **الإيقاع:**

يتجلى أثر التراث في الإيقاع لدى بسيسو من خلال ثلاثة جوانب رئيسة، أولها الوزن، فإن طبيعة المادة التراثية تطلبت من الشاعر الخروج من وزن القصيدة التقليدية إلى وزن شعر التفعيلة، وقد رأينا كيف أدى التراث إلى تشكيل ظاهرة بارزة في شعر بسيسو، تمثلت في إيجاد وتدٍ مجموع يفصل بين تفعيلتين من وزن الرجز، بحيث ينساق الشاعر وراء المفردة التراثية وموقعها من النص، دون الالتفات إلى الخروج على مألوف وزن السطر الشعري.

أما الجانب الثاني فيخص القافية، إذ كان الشاعر ينوّع بين التزام القافية الموحدة أو التحرر منها تماما، وقد رأينا كيف كانت المفردة التراثية تسهم في تشكيل قافية النص، بحيث تتأتى بعض القوافي بسبب عبارة تراثية بعينها.

وثالث هذه الجوانب هو التدوير، فقد كان تضمين النص التراثي يدفع إلى التدوير في أسطر بسيسو، ويمنع من تقسيم السطر المدور إلى سطرين يخلوان من التدوير، بحيث يسهم النص التراثي في تحقيق نغمة إيقاعية ناجمة عن التدوير، تضفي على النص طابعا موسيقيا مميزا.

وبعد، فقد نجح الشاعر في توظيف المادة التراثية المناسبة للحالة التي يصورها، وتحميلها همّا معاصرا ينطق بالدعوة إلى الثورة والمواجهة في سبيل خلاص الأمة من احتلال اليهود، ولا سيما أن ممارسات السجن والتهجير التي مارستها معه السلطة كانت تضطره إلى التعبير، بوساطة الرمز التراثي، عن فكر ثوري، لم يتمكن من البوح به صراحة، فجاءت رموزه معبرةً عن الحال التي عاشها وهو يرى الأعداء يعيثون فسادا فوق تراب بلاده، دون قدرة منه على المواجهة المباشرة، وقد كان لهذه الرموز أثر بارز في بناء النص لدى بسيسو بشكل يفسّر توجّهه إلى نظم شعر التفعيلة في مواطن توظيف التراث، أكثر من الشعر التقليدي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

العهد القديم

العهد الجديد

إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث (دراسة أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر)، دار الأندلس، ط١، ١٩٨١.

أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.

أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار النجم، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٢، ١٩٩٢.

أحمد الزعبي: التناص –نظريا وتطبيقيا–، مكتبة الكتّاني، إربد، ط١، ١٩٩٥.

أحمد المديني: في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٩

أحمد بن الحسين المتنبي: ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي، مصر، ١٩٣٦.

أحمد شوقي: الشوقيات، مكتبة التربية، بيروت، ١٩٩٤.

أحمد عبد الكريم سليمان: تيمورلنك ودولة المماليك الجراكسة، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٨٥.

أحمد فخري: مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠.

أحمد محمد قدور: التناص (الظاهرة وإشكالية المنهج)، بحث مرقوم على الآلة الكاتبة، مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، ١٩٨٩.

ألف ليلة وليلة: دار الهدى الوطنية، ط١، ١٩٨١.

أويتشكين وآخرون: لينين (موجز ترجمة حياته)، ترجمة دار التقدم، موسكو، د.ت.

ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل: قصص الأنبياء، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٧.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٩.

بسام أبو بشير: معين بسيسو "حياته وشعره"، أطروحة ماجستير، إشراف د. عزّ الدين مناصرة، جامعة الجزائر، ١٩٩٢.

بشار بن برد: ديوانه، تحقيق محمد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.

ت.س إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الإنجلو المصرية.

جلال الدين السيوطي: تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩.

جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١.

حسام الخطيب: المعادل الموضوعي في النقد الحديث، مجلة المعرفة، العدد ٥١، السنة الخامسة، ١٩٦٦.

حسن حنفي: قضايا معاصرة في فكرنا المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧.

خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد، عمان، ط١، ١٩٨٩.

خالد محمد خالد: رجال حول الرسول، دار الكتاب، لبنان، ط٢، ١٩٧٣.

خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

ربيعي محمد عبد الخالق: أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة، الإسكندرية، ١٩٨٩.
ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
سامح الرواشدة:
-القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، مطبعة كنعان، إربد، ١٩٩٥.
-شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٦.
سمير شيخاني: قاموس الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، مؤسسة عزّ الدين للنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
شوقي أبو زيد: تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥.
شوقي عبد الحكيم:
-الزير سالم أبو ليلى المهلهل، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
-تراث شعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نقدية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.
ضياء عزاوي: كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة؟، مجلة المعرفة، عدد١٦١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥.
طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.
عائشة عبد الرحمن: تراثنا بين ماضٍ وحاضر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩١.
عبد الرضا علي: موسيقا الشعر العربي "قديمه وحديثه"، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧.

عبد القادر البغدادي : خزانة الأدب ولبّ لباب العرب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨١.
عبد الكريم الجهيماني: الأمثال الشعبية في قلب الجزيرة العربية، دار أشبال العرب، السعودية، ط٢، ١٣٩٩هـ.
عبد الله بن المقفع: كتاب كليلة ودمنة، المكتبة الحديثة، بيروت.
عبد الواحد لؤلؤة: الأرض اليباب "القصيدة والشاعر"، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٥.
عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.
عزيز العلي العزّة: الطير في حياة الحيوان للدميري، دار الشؤون القافية، بغداد،ط١، ١٩٨٦
علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦.
علي جعفر العلاّق: في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١٩٩٠،١
علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦
علي عشري زايد:
– استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ط١، ١٩٧٨.
– الرحلة الثامنة للسندباد، دار ثابت للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٤.
غالي شكري: التراث والثورة، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
ف.أ. ماثيسن: ت. س إليوت "الشاعر الناقد" ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥.

فؤاد عبد الحليم: لينين "عن حزب من نوع جديد "مترجم، دار الثقافة، القاهرة،ط٢،١٩٨٢

فهمي جدعان: نظرية التراث، ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٨٥.

كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها، ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣.

كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، تقديم أحمد حسن بسخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

محمد أسد الله صفا: الإسكندر المقدوني الكبير، دار النفائس، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

محمد بن جرير الطبري : تاريخ الطبري " تاريخ الأمم والملوك"، دار الكتب العلمية، بيروت ط١، ١٩٨٧.

محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

محمد عابد الجابري: التراث والحداثة "دراسات ومناقشات"، المركز الثقافي، بيروت، ط١، ١٩٩١

محمد عبد الغني المصري: دراسات أدبية في الشعر العربي الحديث، دار الفرقان، عمان،١٩٨٤

محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، بيروت، ط٤، ١٩٨١.

محمد عمارة: التراث في ضوء العقل، دار الوحدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

معين بسيسو:

– الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

– **<u>القصيدة</u>**، دار ابن رشد للطباعة، تونس، ط٢، ١٩٨٥.

<u>نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر</u>، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩.

<u>نجاتي صدقي: بوشكين</u> "أمير شعراء روسيا"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٥.

<u>ول ديورانت: قصة الحضارة</u>، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥.

<u>وليام شكسبير: عطيل</u>، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٥.

<u>ياقوت الحموي:</u>

– **<u>معجم الأدباء</u>**، تحقيق إحسان عباس، ٧ج، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

– **<u>معجم البلدان</u>**، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧.

<u>يحيى بن أبي بكر العامري: الرياض المستطابة في جملة من روى في الصحيحين من الصحابة</u>، تحقيق عبد الله الأنصاري، عبد التواب هيكل، وزارة التربية والتعليم، قطر، د.ت.

<u>يوسف أبو صبيح: المضامين التراثية في الشعر العربي المعاصر</u>، وزارة الثقافة، عمان،ط١،١٩٩٠

<u>يوسف حلاّوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر</u>، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

المحتويات

– لينين	
– الشاه	
٣. الشخصيات العامة	
– أبو ذر الغفاري	
– بلال بن رباح	
– عمار بن ياسر	
– الحسين بن علي	
– النخاس	
– السياف مسرور	
– عطيل	
الفصل الرابع: التراث الأدبي (التناص)	
١. التناص الديني	
٢. التناص الأدبي	
٣. التناص التاريخي	
الفصل الخامس: التراث الشعبي	
١. ألف ليلة وليلة	
– شهريار وشهرزاد	
– مصباح علاء الدين	
٢. حرب البسوس	
– كليب، وجساس، والزير سالم	
٣. كليلة ودمنة	
– مالك الحزين	



ISBN:978-9923-711-26-2
9 789923 711262

دار الكتاب الثقافي